

# ESTAÇÃO LITERÁRIA

v. 24

JUL./DEZ. 2019

Michel Foucault  
*As Palavras e as Coisas*

Canon

LITERATURA E OUTRAS  
MÍDIAS

# SUMÁRIO

## 04. apresentação

CONHEÇA NOSSO VOLUME

## 08. dossiê #1

ESPAÇO E IDENTIDADE NOS ROMANCES DE CORMAC MACCARTHY E NAS ADAPTAÇÕES FILMICAS | Francisco Romário Nunes

## 20. dossiê #2

ENTRE ARTES: AS CANÇÕES-MANIFESTO DE ADRIANA CALCANHOTTO | Rafael Barbosa Julião

## 38. dossiê #3

COSMOGONIA DO GRUPO PARAHITERI: TRANSMISSÃO ORAL E REGISTRO ESCRITO NOS XAPONO YANOMAMI | Enira Roberth Maia de Castro Lima e Ricardo Martins Valle

## 48. dossiê #4

UMA ÍNDIA PARA OCIDENTAIS? A POETOLOGIA DIASPÓRICA DE SALMAN RUSHDIE E DEEPA METHA EM *MIDNIGHT'S CHILDREN* | Manfred Rommel Mourão e Roseli Barros Cunha

## 65. dossiê #5

INTERAÇÕES QUEER ENTRE TEXTO E IMAGEM: UMA LEITURA DE *FUN HOME* DE ALISON BECHDEL | Ruan Nunes Silva

## 79. dossiê #6

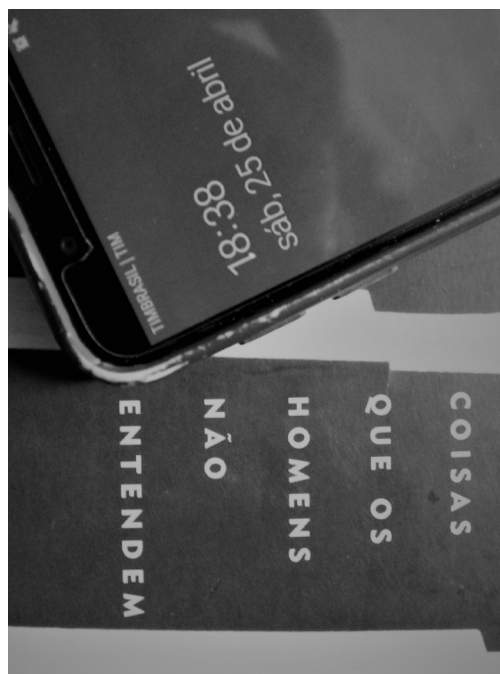
LA ESTÉTICA DE BRECHT EN EL TEATRO VENEZOLANO: JOSÉ IGNACIO CABRUJAS Y LA HISTORIA EN ACTO CULTURAL | Jesús Arellano Pérez

## 88. dossiê #7

RECEPÇÃO LITERÁRIA E MÍDIAS: UMA BREVE ANÁLISE DE *THE HANDMAID'S TALE* | Fellip Agner Trindade Andrade

## 99. dossiê #8

CINEMA E FOTOGRAFIA EM *SHORT MOVIES*, DE GONÇALO M. TAVARES | Telma Maciel



## 114. gare #1

EL LENGUAJE SIAMÉS: EJEMPLOS EN AMÉRICA LATINA  
Cristina Gutiérrez Leal

## 127. gare #2

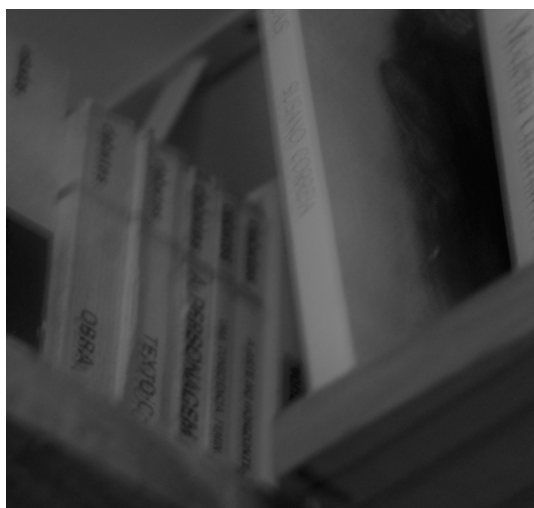
"O MISTÉRIO DE HIGHMORE HALL": A NARRATIVA GÓTICA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA | Adilson dos Santos e Rita das Graças Felix Fortes

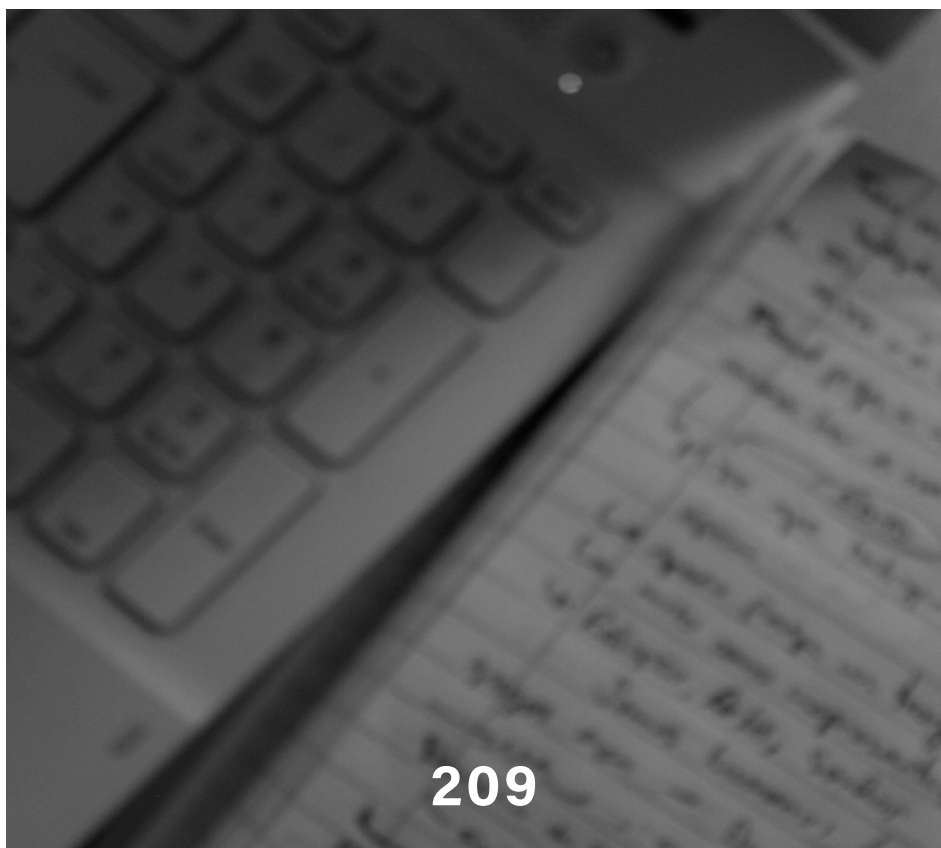
## 148. gare #3

RILKE TRADUZIDO NO BRASIL: UM BREVE LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO DE ANTOLOGIAS | Ana Maria Ferreira Torres e Mayara Ribeiro Guimarães

## 166. gare #4

A METAFICÇÃO NO CONTO "O ALEPH", DE JORGE LUÍS BORGES | Patrícia Pilar Farias e Maria Suely de Oliveira Lopes





### **177. gare #5**

A CRÔNICA COMO FERRAMENTA DE DEBATE CULTURAL, MACHADO DE ASSIS E HISTÓRIA DE QUINZE DIAS | Antonio Euclides Vega Pitombeira e Nogueira Holanda, Ana Marcia Alves Siqueira e Jean-Paul Giusti

### **192. gare #6**

ASPECTOS DA SOLIDÃO E DA METALINGUAGEM NA POESIA DE EUNICE ARRUDA | Alexandre de Melo Andrade

### **204. resenha #1**

PARÓDIA DA FORMA E DA PERSONAGEM MACHADIANA EM "O HOMEM QUE ODIAVA MACHADO DE ASSIS", JOSÉ ALMEIDA JÚNIOR | Pedro Barbosa Rudge Furtado

### **210. expediente**

---

#### **ESTAÇÃO LITERÁRIA**

Editora-Gerente **NATASHA F. F. ROCHA**  
Editora-Adjunta **NATALIA G. B. GOMES GODOI**

Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina. Vol. 24 2027 | Publicação semestral, *on-line*, desde mar. 2008. 000 f.  
ISSN: 1983-1048  
Revista Acadêmica de Estudos Literários e Culturais | CDU 82(05)

# APRESENTAÇÃO

## LITERATURA E OUTRAS MÍDIAS EXPERIÊNCIAS EM TORNO DAS MULTIMEDIALIDADES

Em *Mídias ópticas - Curso em Berlim*, 1999, publicado em 2016 no Brasil, Friedrich Kittler (1943-2011), na contramão dos gestos interpretativos da história da literatura, diz que “a ligação de artes tradicionais antigas, como a literatura, a pintura e o teatro, com as mídias técnicas não se resume a uma mera adição”; antes, “uma análise que procura identificar no campo histórico as interseções e fronteiras entre a cultura da escrita e da técnica das imagens é um preparo imprescindível para a pergunta insistente sobre o possível *status* da escrita e da cultura nos dias de hoje” (KITTLER, 2016, p. 24-26).

Ora, para quem a história complexa das mídias esteve, desde sempre, implicada na literatura, Kittler deixa-nos o grande ensinamento de que é preciso urgentemente re(pensar) a mídia literatura a partir de seus portadores e de suas materialidades. Em época de assombrosas conjeturas a respeito da falência do livro enquanto fisicalidade hegemônica da literatura, a experiência do literário vê-se pautada, sobretudo, na medialidade como produção e recepção de sentido. Os novos regimes de visualidade, apreensão e circulação da palavra (escrita, som e imagens) têm provocado, especialmente sob o influxo das tecnologias digitais, mudanças

expressivas nos modos de nos relacionarmos com o corpo literário.

Kittler (1999), ao tratar da máquina de escrever como um dispositivo moderno da escrita – fosse em Nietzsche ou Kafka, do objeto exterior ao corpo e o autor. A poesia de Mallarmé, no final do século XIX, tensionaria o caráter material da escrita, por exemplo, a partir de seu modelo representativo e simbólico da letra e do papel. Para o autor, a chegada de meios técnicos – como a máquina de escrever, o cinema, o gramofone –, no século XX, seguidos das tecnologias da computação, inaugura um momento de radicalidade dos sistemas de notação da escrita. Para além das relações miméticas, a literatura, sob a proposição de ser, ela própria, um *médium*, levanta questões importantes acerca das relações entre as artes e as mídias diversas. O paradigma das Interartes abre-se, nesse sentido, para os *Media Studies* e *Media Arts*.

No campo dos espaços fronteiriços, sobre os quais se pode pensar tanto os cruzamentos de expressões artísticas quanto as relações entre áreas diversas do saber, o exercício literário torna-se uma prática legítima de trânsito. Sob o signo do híbrido, a escrita literária abre-se a reflexões e análises a partir de atravessamentos que colocam sob suspeita discursos já gastos quanto possíveis especificidades do literário.

Renato Cohen, em *Performance como linguagem* (2004, p. 50), aponta que “essa 'babel' das artes não se origina de uma migração de

artistas que não encontram espaço nas suas linguagens, mas, pelo contrário, se origina da busca intensa, de uma arte integrativa, uma arte total, que escape das delimitações disciplinares". Quando Agamben (2007, p. 73) descreve uma cena do filme *Dom Quixote* (1955), de Orson Welles, como "os seis minutos mais belos da história do cinema", e, em seguida, faz uma brevíssima nota na qual nos pergunta: "O que podemos fazer com nossas imaginações?", pois, ainda que salvemos Dulcinéia, não podemos amá-la, o que se vê ali é o gesto provocativo da invulnerabilidade da linguagem como algo crível. Aceitamos a realidade da ficção, mas não suportamos o vazio quando ela se esvai. Acreditamos piamente na imagem real da ficção tanto quanto cremos na verdade das palavras dos textos literários. Talvez esse seja o maior ponto de contato entre as artes - a dimensão possível do imaginário. O entre-inter-lugar salienta a potência dessa dimensão na qual literatura, cinema, teatro, fotografia, música, pintura, artes visuais, HQs etc problematizam, no mínimo, nossas experiências sensíveis, éticas, estéticas e políticas.

O volume que ora se apresenta traz um conjunto de textos muito diversos quanto às abordagens dadas à provocação temática, que pode ser pensada desde uma "poética das correspondências", para lembrarmos Baudelaire, até a premissa kittleriana acerca da literatura e dos meios técnicos.

Os artigos aqui reunidos partem de caminhos distintos ao discutirem questões relativas às convergências midiáticas, tais como o texto de Cristina Dayana Gutiérrez Leal, ao lidar com a relação entre literatura e fotografia enquanto mídias convergentes que articulam estética e política na produção literária latinoamericana;

o artigo de Fellip Agner Trindade Andrade levanta o problema da recepção literária em tempo de proeminência de suportes digitais. A partir do livro *The Handmaid's Tale*, de Margaret Atwood, o autor discute a sua adaptação em série conjuntamente ao texto literário e suas implicações em redes sociais; o artigo de Telma Maciel da Silva traz um interessante estudo de *Short movies* (2011), de Gonçalo Tavares, com vistas ao caráter interdiscursivo e intermedial do texto literário em fricção com cinema e fotografia, com especial atenção à estética do roteiro cinematográfico.

Nos domínios de uma midiaticização da escrita (KITTLER, 1999), o artigo de Antonio Euclides Holanda, Ana Marcia Siqueira e Jean-Paul Giusti aborda, de forma instigante, a crônica "como ferramenta de debate cultural" ao colocar esse gênero literário como aquele ligado, comumente, ao jornal impresso - daí seu caráter tecno-industrial. Outro aspecto relevante nessa direção dá-se pela própria condição "anfíbia" (COUTINHO, 2003) da crônica por discorrer sobre diversos assuntos e mídias variadas.

A história da cultura escrita como prática que divide o mundo em Pré-História e História (KITTLER; FLUSSER) só pôde ser construída no (re)conhecimento de práticas orais. Nessa direção, o artigo de Enira Roberth Maia de Castro Lima e Ricardo Martins Vale analisa em *História Mitológica do grupo Parahiteri* o processo escritural fundado em registros orais do povo Yanomami.

Em outra perspectiva de leitura, também sob a compreensão das (inter)medialidades e dos processos de adaptação, encontra-se o artigo de Manfred Rommel Mourão e Roseli Barros Cunha que, na esteira das adaptações cinematográficas, analisam o filme *Midnight's Children*, de Deepa Mehta, pautados nos estudos de adaptação descritiva, de Patrick Cattrysse, bem como

no conceito de poetologia, de André Lefevere. Francisco Romário Nunes, em seu artigo, trata igualmente de adaptações de textos literários para o cinema, ao discutir o problema das identidades de sujeitos contemporâneos nos romances de Cormac MacCarthy (*All the pretty horses; No country for old man, The road*) e nas respectivas adaptações filmicas.

Outro eixo importante a nortear este volume tem eco nas discussões em torno do cruzamento entre texto e imagem. O artigo de Ruan Nunes parte da investigação da teoria *queer*, associada às chamadas escritas de si, a fim de refletir a partir desse fio analítico o movimento híbrido entre texto e imagem em *Fun Home*, de Alison Bechdel. Jesús Oneiver Arellano Pérez aborda, em seu artigo, a estética de Brecht no teatro venezuelano tendo em vista a potência anacrônica da imagem, a partir dos estudos de Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman.

Ao voltarmos à correspondência entre as artes, deparamo-nos com inúmeros deslocamentos que extrapolam os próprios suportes expressivos e geram "dados sensoriais que nunca chegam a uma purificação de fato" (SOURIAU, 1983, p. 62). Artistas e escritores procuram comumente provocar, por meio da potência de tensões, experiências sensoriais e sensíveis - trabalho possível por meio da relação de suas materialidades. O artigo de Rafael Barbosa Julião reflete sobre parte das obras experimentais de Adriana Calcanhoto e as performances de suas composições-manifesto.

Contemplam, ainda, este volume os textos de Alexandre de Melo Andrade, em artigo que traz um estudo sobre a poesia de Eunice Arruda; de Adilson dos Santos e Rita das Graças Felix Fortes, cujo texto trabalha a narrativa

gótica de João Guimarães Rosa; de Patrícia Pilar farias e Maria Suely de Oliveira Lopes, que discute a metaficção no conto "Aleph", de Jorge Luís Borges; e de Ana Maria Ferreira Torres e Mayara Ribeiro Guimarães, com artigo sobre a tradução de textos de Rilke no Brasil.

Desejamos aos nossos leitores que este volume proporcione um bom encontro!

#### REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- COUTINHO, Afrânio. *Ensaio e crônica. A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 2003.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- \_\_\_\_\_. *A escrita - Há futuro para a escrita?* São Paulo: Annablume, 2010.
- KITTLER, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford/California: Stanford University Press, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Mídias ópticas: curso em Berlim, 1999*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. São Paulo: Cultrix, 1983.

Barbara C. Marques, docente do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina



# ESPAÇO E IDENTIDADE NOS ROMANCES DE CORMAC MACCARTHY E NAS ADAPTAÇÕES FÍLMICAS

FRANCISCO ROMÁRIO NUNES\*

**RESUMO:** Os romances de Cormac McCarthy *All the pretty horses* (1992), *No country for old men* (2005), e *The road* (2006) e suas respectivas adaptações fílmicas contribuem para refletirmos sobre os sujeitos contemporâneos, principalmente por apresentarem certos deslocamentos de identidades diante da experiência de vida no espaço da fronteira Estados Unidos/México. O presente trabalho dialoga com aspectos espaciais na perspectiva de Harvey (2014) e de identidade de Hall (2005) aplicados à obra de McCarthy e os filmes adaptados, colocando em debate, ainda, a relação entre literatura e cinema conforme Cruz (2003) e Pellegrini (2003), observando traços entre as narrativas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Espaço; Identidade; Literatura; Cinema

## SPACE AND IDENTITY IN CORMAC MCCARTHY'S NOVELS AND FILM ADAPTATIONS

**ABSTRACT:** Cormac McCarthy's novels *All the Pretty Horses* (1992), *No Country for Old Men* (2005), and *The Road* (2006) and their respective film adaptations contribute to reflect on contemporary individuals, mainly because they present certain shifts of identities towards life experience in the United States / Mexico border space. The present paper dialogues with spatial aspects according to Harvey (2014) and identity based on Hall (2005) applied to McCarthy's work and adapted films, also debating the relationship between literature and cinema according to Cruz (2003) and Pellegrini (2003), observing traits among the narratives.

**KEYWORDS:** Space; Identity; Literature; Cinema.

\*Professor de Letras Inglês da Universidade Estadual do Piauí - UESPI e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia - UFBA, onde pesquisa a obra de Cormac McCarthy e sua relação com o cinema. E-mail: rom.infor@gmail.com.



**A**s primeiras guerras com o uso de armas de destruição em massa contribuíram para criar um abismo de incertezas no século XX. O espaço das próprias guerras serviu de laboratório para testes nucleares e diversos outros tipos de armamentos, além de experimentos de comunicação via satélites. O planeta Terra, finalmente, era mapeado completamente. Nesse contexto, as próprias narrativas ficcionais – textuais e imagéticas – são redefinidas, introduzindo novas técnicas de representação do espaço, do tempo e dos personagens.

O presente texto, portanto, analisa como esses acontecimentos transformaram os espaços e nossas próprias experiências na contemporaneidade, bem como suas representações na literatura e no cinema. Nesse sentido, investigamos os romances *All the pretty horses* (1992), *No country for old men* (2005), e *The road* (2006), de Cormac McCarthy, escritor norte-americano contemporâneo, e suas respectivas adaptações cinematográficas, com o intuito de perceber como o espaço da fronteira entre Estados Unidos e México – representado nessas produções – reflete as transformações estabelecidas no contexto da pós-modernidade – entendida aqui como um correlato do termo contemporâneo – e reconfigura as identidades dos sujeitos.

Para tal, propomos um percurso reflexivo discutindo aspectos da compressão espaço-tempo, estudado por David Harvey (2014), e a relação dessa instância com a própria identidade dos sujeitos, na perspectiva de Stuart Hall (2005). Em seguida, apresentamos uma breve leitura da literatura com o cinema, tomando como base Décio Cruz (2003) e Tânia Pellegrini (2003). Por fim, introduzimos alguns pontos dos romances de Cormac McCarthy e das adaptações homônimas que ilustram as discussões apresentadas.

A priori, no século XX, muitas das mudanças na socialização do homem se deram impulsionadas pela economia de mercado, pelo capital e pelo consumo de produtos que envolviam controle social e que prometiam conforto. A produção industrial, processada por meio da força de trabalho cada vez mais fragmentada, facilitou o fluxo de mercadorias e, conseqüentemente, o seu consumo. A tecnologia desenvolvida revolucionou tanto as fábricas quanto os bens produzidos. Nesse contexto, o modelo fordista se caracterizou como o principal meio de produção, privilegiando a alta produtividade e a apropriação de capital.

Essas transições são analisadas por David Harvey (2014), no livro *Condição Pós-moderna*, onde o autor explica que no período pós-guerra, com as tecnologias amadurecidas, as indústrias automobilísticas e petroquímicas se concentraram em algumas regiões do mundo que se transformaram em centros privilegiados com grande expansão produtiva (HARVEY, 2014, p. 125). Nesse processo, países menos industrializados forneciam a matéria prima para que os países que detinham a tecnologia adequada pudessem produzir os novos bens. O mundo capitalista tinha as condições necessárias para investir e controlar a economia e os espaços de produção e consumo. As corporações assumiam a hegemonia do mercado enquanto o Estado buscava administrar as relações de trabalho cada vez mais precárias. Em países como os Estados Unidos, o Estado se beneficiou pela configuração político-econômica, o que corroborou a dominação militar de outras partes do globo, mantendo-os como potência em detrimento de outras regiões.

Na mesma época, diversos movimentos por direitos civis surgiram como meio de inserir grupos de indivíduos nas novas experiências sociais, enquanto lutas por direitos trabalhistas cresciam como contraponto ao sistema que se instalara. Novas políticas foram desenvolvidas,

mas a hegemonia e a detenção do capital permaneceram nas mesmas mãos: dos bancos e das grandes corporações.

Tais transformações se deram de forma bastante rápida. As cidades se desenvolviam de acordo com as configurações do mercado. O espaço urbano, por sua vez, compreendia as condições do modelo capitalista, sendo ocupado de modo que facilitasse a locomoção dos novos transportes, além de adequar-se à habitação das pessoas que saíam do campo para os centros urbanos para usufruírem do estilo de vida construído a partir das promessas do capitalismo. Vale ressaltar que o modo como as cidades se desenvolveram é diferente a depender da posição econômica dos países. Em países em desenvolvimento, como o Brasil, por exemplo, a desigualdade social impactou os centros urbanos com o surgimento de habitações precárias e apropriação inadequada do espaço.

A compressão espaço-tempo foi outra característica observada por Harvey. O autor afirma que,

As práticas estéticas e culturais têm particular suscetibilidade à experiência cambiante do espaço e do tempo exatamente por envolverem a construção de representações e artefatos espaciais a partir do fluxo da experiência humana. Elas sempre servem de intermediário entre o Ser e o Vir-a-Ser.” (HARVEY, 2014, p. 293).

Presumimos que essa alteração definiu parte do que hoje conhecemos por pós-modernismo. Harvey (2014, p. 293) argumenta que era possível definir as mudanças que ocorreram no espaço a partir das condições sociais e materiais do homem. Nesse sentido, os sujeitos se habituavam a viver sobre certas pressões e condições. Mais recentemente, o estudo da cultura se consolidou como ponto de partida para compreender a experiência dos sujeitos no espaço. Harvey (2014, p.293) assume ainda que “as explicações deixaram o âmbito dos fundamentos materiais e político-econômicos e passaram para a consolidação de práticas políticas e culturais autônomas.” Desse modo, o pós-modernismo seria mais uma condição histórico-geográfica de determinado grupo (HARVEY, 2014, p. 294), ou seja, um conjunto de artefatos apreciado por determinados grupos de indivíduos humanos ao mesmo tempo. Com isso, o espaço se transformou não somente na vida real, mas também nos modos como é representado na cultura da mídia em determinadas comunidades nacionais. Veremos mais adiante como isso pode ser investigado a partir da obra de Cormac McCarthy, autor que explora questões ligadas a essa categoria nas suas narrativas.

Stuart Hall, outro escritor que leu os acontecimentos que movimentaram o século XX, na perspectiva dos Estudos Culturais, analisa o conceito de identidade em diferentes momentos históricos. Grosso modo, Hall (2005) percebe que as transformações do mundo afetaram sobremaneira a identidade dos indivíduos. A rápida conversão do estilo de vida através das designações do modelo capitalista que se espalhou por todo o globo reconfigurou os espaços da própria identidade. À época da escrita do ensaio A identidade cultural na pós-modernidade, Hall argumenta que,

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe,

gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de “um sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo. (HALL, 2005, p. 9).

Acerca desse fenômeno, Hall (2005, p. 12) ainda observa que este sujeito – que mais tarde o crítico afirma possuir uma identidade pós-moderna – está se tornando fragmentado, composto não de uma única identidade, mas de várias, muitas vezes identidades contraditórias ou mal resolvidas. Se tomarmos a premissa de que o sujeito está passando por esse processo de mutação e imbuído de diversas culturas, podemos prever que o espaço onde ele vive também apresenta características semelhantes, sendo fragmentável, móvel e aberto à contínua transformação física (no plano do real) e simbólica (no plano da representação). Hall (2005, p. 70) explica que “todo meio de representação – escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação – deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais.” Isso demanda certo cuidado na análise acerca do espaço e dos sujeitos nele representados, pois “todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólico.” (HALL, 2005, p. 71).

Logo, o sujeito não se fecha mais em um único espaço. Assim como o espaço não é mais determinado por um único grupo de sujeitos. De acordo com Hall,

A globalização tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas. (HALL, 2005, p. 87).

Assim, se de um lado o espaço é atravessado por diversas marcas culturais; por outro, ele atravessa os sujeitos por meio das circunstâncias espaciais construídas pelos mesmos sujeitos.

É interessante observar que no plano da expressão artística, o pop foi um movimento de linguagem dinâmico que soube usar desse momento para difundir suas produções, participando de circuitos que dialogavam com essas transformações do espaço e da noção de identidade. Cruz (2003) lê a arte pop como alternativa comunicativa, uma vez que “a industrialização provocou alterações no modo de produção e na forma de trabalho humano na sociedade capitalista liberal, onde a oposição de classes é bastante delimitada, e implantou na cultura os mesmos princípios gerais da produção econômica.” (CRUZ, 2003, p. 48). Para isso, a linguagem pop se inseriu não apenas no meio literário, mas expandiu o seu repertório para as artes plásticas, para a música e também para o cinema. E, muitas vezes, a própria localização do movimento é dificultada, tendo em vista que sua linguagem permitiu o entrelaçamento de recursos e técnicas advindas de diversas artes. A colagem passou a ser uma característica da arte pop.

Ademais, ampliando a leitura no que tange à relação da literatura com o cinema, Cruz

(2003, p. 49) afere que “clássicos da literatura são adaptados para o cinema, teatro, quadri-nhos, fotonovelas ou para outras reduções literárias; clássicos da música são adaptados para ritmos modernos etc.” Portanto, a relação cambiante entre os sistemas de linguagem se torna um fenômeno permanente na produção artística desde a invenção do cinema no final do século XIX, cuja própria configuração se deu com a junção de elementos de diferentes mídias, como a fotografia, o teatro, a literatura e a música.

Pellegrini (2003), por sua vez, vê nas narrativas novas configurações que lidam diretamente com a produção de imagens visíveis e invisíveis. Em artigo intitulado “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações”, a autora investiga a cultura contemporânea, destacando o caráter visual das obras de arte. Pellegrini observa que o texto ficcional vem passando por “[...] modificações nas noções de tempo, espaço, personagens e narrador, estruturantes básicos da forma narrativa” (PELLEGRINI, 2003, p. 16) que foram intensificadas a partir das vanguardas do início do século XX, e em conformidade com o advento da imagem em movimento.

Nesse contexto, para Pellegrini (2003, p. 18), o cinema, ao instaurar o movimento da imagem, estaria mostrando a inseparabilidade do tempo com o espaço, transformando os domínios da narratividade ficcional. Em outras palavras, segundo a autora, “[...] os domínios do percebido (o espaço imagético) e o do sentido ou imaginado (tempo), o visível e o invisível, não se distinguem mais, pois um não existe sem o outro.” (PELLEGRINI, 2003, p. 18). Tais características acabam interferindo na dinâmica da produção do texto literário, que passa a incorporar técnicas semelhantes na sua linguagem, transformando a categoria espacial num elemento fluido dentro da narrativa. Como exemplo, Pellegrini cita a técnica do fluxo de consciência desenvolvida por escritores modernistas como Virginia Woolf e James Joyce, que rompeu com a cronologia e fundiu o tempo com o espaço, gerando, assim, novos modelos de representação dos sujeitos.

Por fim, Pellegrini (2003, p. 30-31) deixa transparecer a própria mudança na concepção do herói da narrativa, que abandona o conflito de si mesmo com o mundo para ser parte comum do próprio universo de representação, alcançando, assim, a pluralidade de imagens não fixadas, que flutuam no horizonte do imaginário, o que contribui para a construção de novas identidades na cultura da mídia, conforme caracterizado por Hall.

Assim, as discussões acima são fundamentais para a compreensão de como os sujeitos partilham das novas experiências. Nesse sentido, como aponta Douglas Kellner (2001, p. 38), “as teorias elucidam as realidades sociais e ajudam os indivíduos a entender seu mundo. Para isso, usam conceitos, imagens, símbolos, argumentos e narrativas.” Nossa proposta daqui em diante é investigar traços dos romances de Cormac McCarthy e dos filmes adaptados a fim de criar percepções acerca da representação do espaço e da identidade na pós-modernidade. Kellner (2001, p. 40) defende que as sociedades contemporâneas devem ser pensadas constantemente uma vez que as transformações sociais avançam rapidamente. A literatura e o cinema, enquanto frutos de nossa produção cultural em curso na contemporaneidade, podem contribuir para desvelar acerca das realidades em trânsito e dos sujeitos nelas inseridos.

Esse contexto de transformação do espaço e das identidades dos sujeitos é explorado na literatura do escritor norte-americano Cormac McCarthy. Sua obra desvela o espaço da fronteira entre os Estados Unidos e o México. A maioria das personagens reflete as transformações ocorridas entre o século XX e XXI na região no âmbito da cultura e da ação do homem

no lugar. Os romances em foco, *All the pretty horses* (1992), *No country for old men* (2005) e *The road* (2006), colocam o sujeito humano em contextos que apresentam traços com características de mudanças tanto espaciais quanto no âmbito da formação de identidades. O primeiro ilustra uma tradição de vida arcaica no Texas; o segundo se passa em um espaço-violência banhado por crimes de contrabando de drogas na fronteira Estados Unidos-México; e no último, o espaço é pós-apocalíptico, onde a civilização se encontra a beira da extinção.

Os três romances foram adaptados para o cinema, o que revela interesse da indústria cinematográfica pela obra de McCarthy. *All the pretty horses* foi adaptado para as telas em 2000, com direção de Billy Bob Thornton; *No country for old men* chegou às telas em 2007, sob direção dos irmãos Ethan e Joel Coen; e, por fim, *The road* foi adaptado para o cinema em 2009, dirigido por John Hillcoat.

As técnicas do cinema possibilitam representar o espaço a partir de outra perspectiva, diferentemente do que é produzido no texto literário. No entanto, há diálogo entre as linguagens. A própria obra de McCarthy indica certa influência do cinema no que tange à descrição da paisagem e o uso de acontecimentos paralelos. Na narrativa *No country for old men*, por exemplo, o autor descreve cenas como se fossem planos fílmicos, com detalhes que revelam as marcas do espaço e sua relação com os personagens. Nessas narrativas, McCarthy constrói personagens complexas que indicam a diversidade cultural num espaço limítrofe entrecortado por desertos, rios, montanhas, estradas e cidades, e habitado por mexicanos e americanos que fazem parte da paisagem cultural. Nosso objetivo, portanto, é refletir sobre a representação simbólica do espaço e do homem pós-modernos. Faremos uma breve discussão dos romances e em seguida apresentamos os filmes, explorando pontos que foram ressignificados.

A história de *All the pretty horses* se passa na metade do século XX. John Grady Cole, personagem protagonista, é um adolescente que se frustra com a desagregação familiar e a perda do rancho da família no Texas. Na sua memória restam as histórias contadas pelo seu avô, revelando o desejo que John Grady alimenta de poder viver um passado arcaico ligado às tradições culturais, como a atividade de domar cavalos. Contudo, o solo americano já está em transformação: as antigas fazendas de criação de cavalos estão dando lugar aos campos de extração de petróleo. John Grady sente a necessidade de deslocar-se para o México, lugar onde acredita ser possível reviver um mundo arraigado a costumes que seu avô lhe narrava. Ao entrar no espaço do outro, o garoto percebe que aquele mundo não lhe pertence, pois possui normas sociais distintas onde John Grady não pode exercer sua liberdade, já bastante restrita.

Segundo Jay Ellis (2009, p. 19), nesse romance, há a tentação de imaginar as personagens cavalgando com uma liberdade que condiz com a mitologia do oeste americano, ou sugere um México transgressor e misterioso como um território selvagem, com jovens americanos prontos para pô-lo a prova. Após um período exercendo a profissão de domador de cavalos no México, experienciando um relacionamento conflituoso com a jovem Alejandra que o leva à uma violenta prisão, John Grady, já livre, cruza a fronteira de volta aos Estados Unidos. Nesse retorno, ele encontra um país com mais transformações e quase irreconhecível. Já não é mais a sua pátria. Nesse contexto, o protagonista cruza de volta a fronteira a cavalo em direção ao Texas, sem um rumo definido. Sabe-se que ele atravessa o Rio Pecos onde “[...] os braços das bombas de petróleo do Campo Yates enfileiradas contra o horizonte subiam e baixavam como

pássaros mecânicos.” (MCCARTHY, 1992, p. 271). John Grady é um “americano expatriado”, e seu imaginário de uma terra dominada por homens em um espaço patriarcal já não se sustenta na realidade. Nesse sentido, há uma fragmentação da sua identidade posta à prova pelas condições industriais e um movimento de retorno ao oeste de origem que se mostra como uma terra estranha.

Nos romances seguintes, tanto em *No country for old men* quanto em *The road*, o espaço apresenta mudanças significativas em comparação com *All the pretty horses*. O primeiro possui três personagens principais: Ed Tom Bell, um xerife veterano da Segunda Guerra, que próximo à aposentadoria, percebe o aumento de crimes provocados por quadrilhas de narcotraficantes que atuam na fronteira dos Estados Unidos com o México; Llwyn Moss, veterano da Guerra do Vietnã que encontra uma mala cheia de dólares na cena de um crime; e Anton Chigurh, um matador ligado ao cartel de drogas que age com uma moral própria ao executar suas vítimas. O espaço é marcado por violência. Moss e Chigurh se envolvem em várias cenas de tiroteios, indicando que aquele lugar possui configurações sócio-históricas diferentes das de *All the pretty horses*.

A narrativa é entrecortada por vários monólogos do xerife Bell, que acusa um homem com uma visão conservadora sendo posta em xeque pelas transformações da sociedade da época – a narrativa se passa nos anos 1980. Bell representa a ordem numa terra com um expressivo aumento da criminalidade resultante do tráfico de drogas na fronteira. O personagem carrega consigo o peso de ter vivido a experiência da Segunda Guerra Mundial, e, principalmente, por ter abandonado seus homens mortos em um campo de batalha na França. Esse fragmento de memória caracteriza um dilema na vida de Bell, pois ele sente-se obrigado a proteger as pessoas que moram no seu condado e não pode falhar novamente. Contudo, essa proteção escapa das mãos do xerife quando a criminalidade foge do seu controle.

Llwyn Moss, ex-combatente da Guerra do Vietnã, ao encontrar em uma cena de tiroteio no meio do deserto uma valise com milhares de dólares, entre corpos ensanguentados no chão, armas e carros com vidros estilhaçados, passa a ser caçado pelos traficantes, gerando toda a tragédia da narrativa. Anton Chigurh surge como seu principal inimigo. Ele representa uma identidade sem rosto que age violentamente, porém nunca é encontrado. Ao deparar-se com uma provável vítima, Chigurh a orienta que escolha um lado de uma moeda, e o lado que cair determinará a vida ou a morte daquela pessoa.

Os três personagens supracitados mostram um espaço dominado por homens, onde as mulheres não ocupam a mesma posição. A relação é conflitante, uma vez que as mulheres que cruzam o caminho de Moss acabam mortas. Essa condição revela a problemática da representação de identidades femininas nas obras de McCarthy, geralmente colocadas à margem das figuras masculinas. McCarthy faz quadros narrativos marcadamente masculinos e *No country for old men* se insere nesse contexto. De certo modo, a violência que se espacializa na narrativa parece ser um sintoma do domínio predominantemente masculino, como se fosse algo inerente ao sujeito masculino.

A velhice também é problemática em *No country for old men*. Xerife Bell argumenta que já não consegue competir com os novos bandos que surgem levando suas armas automáticas e espalhando um rastro de sangue na fronteira. O personagem demonstra sua incapacidade

diante da transformação do país. Além disso, carrega o sentimento que se manteve atravessado durante a vida depois da Segunda Guerra, e que no fim da narrativa, ele percebe, estava sendo sepultado da mesma forma, como os homens que ele havia abandonado, e isso “era derrota. Era ser vencido. Mais amargo para ele do que a morte” (MCCARTHY, 2005, p. 306).

A história de *The road*, por sua vez, se passa em um espaço totalmente transformado: um oeste pós-apocalíptico. Nesse romance, um pai e um filho caminham em meio a uma terra desolada onde boa parte da humanidade está extinta. O leitor não sabe ao certo o que gerou o cataclismo no planeta. Na narrativa, as personagens estão condicionadas a um espaço caótico onde há a presença de grupos que praticam canibalismo. Pai e filho buscam, ainda, sobreviver em uma América coberta por cinzas e repleta de corpos carbonizados ao longo da estrada. Ambos os personagens não possuem nomes próprios. Em outra oportunidade, discutimos que essa questão configura parte da própria fragmentação da identidade e da transformação da cultura local (NUNES, 2015, p. 102), o que afeta sobremaneira a condição dos personagens. Ao longo da narrativa, o leitor é levado a visualizar imagens de horror que comprovam o apagamento das identidades, conforme o seguinte trecho:

Os mortos mumificados em toda parte. A pele se separando junto aos ossos, os ligamentos secos a ponto de ficarem puxados e esticados como fios de arame. Enrugados e retesados como os recentes povos dos pântanos, seus rostos como tecido empapado, a linha amarelada dos dentes. Estavam todos descalços como peregrinos de alguma ordem pois todos os sapatos tinham sido roubados fazia muito. (MCCARTHY, 2006, p. 24).

Nesse sentido, pai e filho representam a última possibilidade de restauração da terra. No entanto, essa premissa se esgota diante da distopia presente no romance, posto que *The road* possui um ambiente hostil, onde a paisagem contrapõe-se aos romances discutidos anteriormente. A narrativa profetiza um futuro escatológico para a raça humana. Nessa obra, McCarthy apresenta sua visão da humanidade e parece questionar como será a terra daqui a cinquenta ou cem anos se nada for feito para minimizar os danos cometidos contra o planeta pelas próprias ações do homem.

Se em *All the pretty horses* o espaço – caracterizado com outras questões culturais e históricas – não permite que John Grady reviva as histórias de seus antepassados, em *The road* o pai fracassa na tentativa de ensinar ao garoto como eram os costumes do mundo antes da catástrofe. Aos poucos, os sujeitos perdem todas as referências à cultura e à civilização da América. O espaço do oeste americano já não demonstra nenhum tipo de retorno a um passado pré-existente. Nas narrativas mencionadas, o espaço parece se transformar mais rápido do que os personagens podem suportar, o que cria conflitos na própria ideia de pertencimento ao lugar que habitam.

Nesse sentido, Ellis escreve:

Observando a regularidade dessas reviravoltas nas tramas da narrativa, dessas condições de caráter e das descrições do cenário, todos os romances parecem ser sobre restrições do espaço – ineficazes ou não – sobre a fuga dos personagens, quando

podiam fugir – e sobre algum problema com as famílias deixado para trás (ELLIS, 2006, p. 4-5).

A tendência que se observa nas narrativas do escritor americano são conflitos marcados por uma violência extrema, um conteúdo que depende de uma descrição minuciosa das cenas e espaços nos quais os personagens nunca escapam ilesos.

Portanto, suscitamos que, nesses romances, o espaço se caracteriza através das seguintes transformações: o primeiro romance trata da perda da tradição dos cowboys resultante da exploração de petróleo; no segundo, o narcotráfico domina as cenas e expõe uma terra marcada pela violência; e na última narrativa, há uma perda da identidade cultural em uma terra pós-apocalíptica. McCarthy constrói universos distintos nos três livros em que a construção espacial se revela fator importante para o surgimento dos conflitos que incidem sobre as personagens, igualmente assinala uma degradação do oeste, da cultura, da identidade e dos costumes norte-americanos.

As adaptações fílmicas dos romances dirigidos por Billy Bob Thornton, os irmãos Coen, e John Hillcoat, respectivamente, compõem outros traços narrativos que podem realçar ou apagar certas construções observadas nos textos de McCarthy. As discussões apresentadas nesse artigo não dão conta da complexidade das narrativas, portanto, faremos uma breve descrição dos filmes, acentuando questões que dizem respeito ao espaço e a identidade das personagens.

*All the pretty horses* [Espírito selvagem] retrata no plano do cenário a paisagem do oeste americano, e a história de aventura de John Grady (Matt Damon), personagem central da história. A adaptação se orienta na linha narrativa do romance e apresenta a morte do avô de John Grady, sua fuga, juntamente com o melhor amigo Lacey Rawlins (Henry Thomas), do Texas para o México, até a experiência como domador de cavalos em uma fazenda mexicana, culminando com a relação amorosa de John Grady e Alejandra (Penélope Cruz), sendo este o mote central da narrativa fílmica.

O espaço é reduzido à simples exposição de cenários e, geralmente, mostrado através de planos abertos da paisagem, com cortes que colocam os personagens em cena. A realização opta por uma montagem que obedece às regras clássicas do cinema hollywoodiano, e apresenta os personagens como aventureiros no México. Nesse sentido, não identificamos uma construção de planos que problematize a transformação do lugar, tampouco reforce a perda da tradição familiar enfrentada pelo jovem Grady.

O filme foca na relação amorosa, destacando o impedimento do relacionamento de John Grady com Alejandra em um México hostil. A narrativa fílmica não discute a fragmentação da identidade do protagonista, que poderia ser explorado no seu retorno para os Estados Unidos. Portanto, o espaço só é colocado em cena como um pano de fundo, em que as paisagens não possuem referências com os conflitos internos do personagem. Nesse sentido, o diretor escolhe por não demarcar as problemáticas de identidade do jovem, preferindo aferir apenas as diferenças territoriais e sociais entre os Estados Unidos e o México, trabalhadas na fotografia. Ao não incorporar essas questões no filme, Thornton reduz a capacidade do filme de produzir imagens de sujeitos que são modulados pelo próprio espaço.

Por outro lado, o filme *No country for old men* [Onde os fracos não têm vez], realizado



pelos irmãos Coen, insere como problemática fílmica uma série de referências ao espaço do oeste como algo presente na relação das personagens. A narrativa cinematográfica inicia com vários planos da paisagem texana. No entanto, diferentemente da apresentação de *All the pretty horses*, a montagem de *No country for old men* é acompanhada de voice-over, uma forma de marcar o ponto de vista de Bell (Tommy Lee Jones), que relata na sua fala a relação de sua família com a atividade de xerife na região, indicando uma aproximação do seu discurso com as transformações daquele espaço.

O filme explora a perspectiva de um road movie, ou seja, apresenta as personagens sempre em movimento pelas rodovias do Texas. Llwyn Moss (Josh Brolin) e Anton Chigurh (Javier Bardem) travam uma violenta disputa no espaço da fronteira, causando dezenas de mortes. Os diretores também inserem montagens paralelas que evidenciam a fuga de Moss e a investigação liderada pelo xerife Bell, além de algumas elipses que deslocam a linearidade da narrativa, e, conseqüentemente, provocam deslocamentos na visão dos espectadores. Essas técnicas cinematográficas reforçam a construção de um espaço ativo que escapa do controle do xerife Bell. O filme se inicia com imagens do deserto amanhecendo, ao mesmo tempo em que o Xerife Bell narra em voice-over histórias do seu passado familiar e de experiências vividas naquele espaço.

Em seguida, a narração do Xerife é intercalada por uma seqüência de enquadramentos do oeste, mostrando uma linha de transmissão de energia, campos abertos de baixa vegetação com montanhas ao fundo, um pequeno rancho, um moinho de vento solitário em meio ao terreno árido, entre outras paisagens. A seqüência termina com um plano panorâmico à esquerda no segundo minuto do filme, com o sol já cintilante, colocando no quadro Chigurh sendo preso por um outro xerife, e ao mesmo tempo explorando a perspectiva de profundidade, com a estrada que segue ao lado.

A partir desse tipo de montagem, *No country for old men* configura-se como um faroeste contemporâneo, onde a luta do homem no espaço é caracterizada por outras questões históricas, como o tráfico de drogas e a fragmentação das personagens, que carregam consigo memórias ligadas às guerras enfrentadas pelos Estados Unidos. Os diretores transformam o espaço aberto em uma espécie de labirinto, porém, impossível de esconder-se. Ao fim da narrativa, todos os participantes sofrem com transformações físicas ou psicológicas, reforçando o caráter dinâmico do próprio espaço e sua influência na vida dos personagens. O filme, portanto, dialoga com as problemáticas oriundas do texto de partida, expondo, ainda, o caráter fluido do oeste, que determina o futuro daqueles que vivem naquela terra.

Por fim, *The road* apresenta uma terra em cinzas, onde um pai (Viggo Mortensen) e um filho (Kodi Smit-McPhee) caminham em direção a costa em busca de algo que possa garantir suas sobrevivências. O filme de Hillcoat constrói cenários apocalípticos para retratar um mundo destruído e em chamas. Abandonado pela mulher quando o menino já havia completado alguns anos de vida, o homem é o único elo que o menino conhece entre o mundo antigo e o que ele se tornou.

Para escapar dos grupos de canibais que vagueiam pelo espaço, os personagens precisam estar sempre em movimento. Nesse sentido, pai e filho caminham sobre o que seria uma estrada há muito tempo abandonada, onde tentam se localizar com um velho mapa. Contudo, a tentativa de se localizar no espaço é cada vez mais difícil, uma vez que a memória do homem aos

poucos está perdendo o referencial de lugar, de pertencimento àquela terra, agora desolada. A relação pai-filho é realçada pela condição da paisagem e pela ameaça dos grupos de assassinos. A violência é um mote narrativo explorado por Hillcoat para gerar tensão nos espectadores e promover a identificação com os personagens. Além disso, a trilha sonora participa das transições dos planos indicando quando e onde os dois podem enfrentar um perigo.

Em última análise, o filme contorna a representação de um espaço degradado, onde a cultura e a civilização foram esquecidas, mas busca inserir a presença de uma possível esperança através da relação pai-filho. A narrativa fílmica se encerra com um enquadramento no rosto do menino, problematizando a capacidade deste de representar a restauração do mundo, uma vez que o espaço, além da sua degradação, perdeu todas as coordenadas que ligam o passado ao presente, impedindo, portanto, qualquer perspectiva de futuro. Nesse sentido, Hillcoat focaliza o menino como um sujeito sem direcionamento por conta da perda de identidade com aquele espaço destruído a sua volta.

Em conclusão, buscamos traçar nesse texto um panorama com algumas das transformações que ocorreram no século XX que tiveram influência na produção literária de Cormac McCarthy e que, de certa forma, refletiram nas adaptações cinematográficas. As mudanças no âmbito do espaço e das identidades dos sujeitos foram observadas nos romances, em que a fragmentação da identidade cultural é acompanhada pela transformação do espaço, que condiciona os personagens a viverem deslocados na própria terra de origem.

Os filmes, por sua vez, inserem construções especificamente do cinema que resignificam o espaço, especialmente pelo agrupamento de técnicas de montagem, enquadramento e outros aspectos narrativos. Em níveis diferentes, os filmes exploram temáticas similares aos romances, porém, também apresentam traços que se deslocam das temáticas dos textos de partida, como se evidencia na pouca problematização de fatores relacionados à identidade do personagem protagonista em *All the pretty horses*. Por outro lado, *No country for old men* e *The road* reforçam aspectos dos romances que ampliam a discussão acerca da relação do espaço com os sujeitos representados.

Finalmente, a existência de adaptações fílmicas de diferentes romances do escritor Cormac McCarthy comprova uma aproximação da sua produção com a sétima arte, o que se coloca como textos que se retroalimentam na cultura da mídia. Além disso, os filmes abordam problemáticas diversas dos textos literários, como vistos na construção dos personagens, do espaço e da cultura na fronteira. Ao incorporar técnicas narrativas aliadas aos elementos audiovisuais, a linguagem cinematográfica edifica um novo olhar sobre a obra de McCarthy e recria as histórias das fronteiras, sejam elas reais ou imaginárias.

## REFERÊNCIAS

A estrada. Direção de John Hillcoat. Direção de fotografia de Javier Aguirresarobe. Paris Filmes, 2009. 1 DVD (111 min), color. Título original: *The road*.

CRUZ, Décio Torres. *O pop : literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003.

ELLIS, Jay. *No Place for Home: spatial constraint and character flight in the novels of*

Cormac McCarthy. Routledge, New York, 2006.

Espírito selvagem. Direção de Billy Bob Thornton. Direção de fotografia de Barry Markowitz. Columbia Pictures, 2000.1 DVD (117 min), color. Título Original: All the pretty horses.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A; 2005.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti.

MCCARTHY, Cormac. *All the pretty horses*. New York: Vintage Books, 1992.

\_\_\_\_\_. *No country for old men*. New York: Vintage Books, 2005.

\_\_\_\_\_. *The Road*. New York: Vintage Books, 2006.

NUNES, Francisco Romário. *The road : o tema da violência da escrita para as telas*. 2015. 149 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Literatura, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza. 2015.

Onde os velhos não têm vez. Direção de Joel Coen e Ethan Coen. Direção de fotografia de Roger Deakins. Paramount, 2007.1 DVD (122 min), color. Título original: No country for old men.

PELLEGRINI, Tânia. “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações”. In: PELLEGRINI et al. (Org.). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 15-35.

RECEBIDO EM 10/06/2019 E APROVADO EM 19/11/2019

# AS CANÇÕES-MANIFESTO DE ADRIANA CALCANHOTTO: DIÁLOGOS INTERARTÍSTICOS

RAFAEL JULIÃO (UFRJ)\*

**RESUMO:** O trabalho artístico de Adriana Calcanhotto dialoga profundamente com os processos de modernização da canção popular empreendidos pela bossa nova e, especialmente, pelo tropicalismo. No entanto, sua particular sensibilidade visual e a abrangência de seu projeto estético permitem pensar uma relação mais ampla de suas canções com a arte moderna e com as vanguardas históricas, o que se evidencia em seus shows, seus clips, suas performances e, sobretudo, em suas composições-manifesto. O objetivo deste artigo é, portanto, analisar algumas de suas canções, tendo em vista iluminar essa relação interartística de sua obra com os preceitos estéticos da modernidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Adriana Calcanhotto; vanguardas; tropicália; canção popular.

AMONG ARTS: THE MANIFESTO-SONGS BY ADRIANA CALCANHOTTO

**ABSTRACT:** The artistic work by Adriana Calcanhotto dialogues, deeply, with the processes of modernization of popular song undertaken by bossa nova and, especially, tropicalism. However, her particular visual sensitivity and the scope of her aesthetic project allow us to think of a broader relationship between her songs, modern art and historical avant-gardes, which is evident in her concerts, clips, performances and, above all, in her manifesto-compositions. The purpose of this article is therefore to analyze some of her songs, in order to illuminate this interartistic relationship between her work and the aesthetic precepts of modernity.

**KEYWORDS:** Adriana Calcanhotto; avant-gardes; tropicalism; popular song.

\*Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e coordenador do Núcleo da Canção do Laboratório da Palavra (PACC-UFRJ). Contato: juliao.rafael@gmail.com

## AS CANÇÕES-MANIFESTO

Chamamos de manifesto o gênero textual que tem por finalidade a manifestação pública de ideias, diretrizes e posicionamentos acerca de questões políticas, filosóficas, estéticas e/ ou existenciais. Os manifestos são propagados por meio de suportes diversos, como jornais, revistas, livros, mas também canções, clips e performances. Em geral, colocam-se na primeira pessoa (do singular ou do plural), apontando para um sujeito que, representando o pensamento de um grupo, volta-se contra determinado status quo e afirma novas possibilidades de pensamento, não raro expressas por uma sequência (numerada ou não) de preceitos, demandas e orientações.

Esse gênero, profundamente marcado por elementos ora propositivos ora negativos em relação ao tempo presente (mas sempre mirando o futuro), ganhou forte expressão nas primeiras décadas do século XX com o surgimento das vanguardas históricas no âmbito das artes. Nesse conjunto, podemos destacar a publicação de textos icônicos como o Manifesto Futurista (1909) do italiano F.T. Marinetti, os diversos manifestos do movimento DADÁ escritos por Tristan Tzara (tais como o Manifesto do Senhor Antipirina de 1916 ou o Manifesto Dadá de 1918) e os dois manifestos do Surrealismo, de 1924 e de 1930, redigidos por André Breton.

No caso brasileiro, convém sublinhar os manifestos modernistas de Oswald de Andrade (Manifesto Pau Brasil de 1924 e Manifesto Antropófago de 1928) e o Prefácio Interessantíssimo à Pauliceia Desvairada (1922) de Mário de Andrade. Os poetas concretos também se valeram frequentemente do gênero nos anos 1950, com textos como “Arte concreta: objeto e objetivo” de Décio Pignatari, “Poesia concreta” de Augusto de Campos, “Olho por olho a olho nu” de Haroldo de Campos (todos de 1956) e o “Plano piloto da poesia concreta”, assinado pelos três escritores em 1958. Aos concretistas de São Paulo, reagiu o Manifesto Neoconcreto de 1959, assinado por nomes como Almicar de Castro, Ferreira Gullar, Lygia Clark e Lygia Pape.

Em outro registro, podemos perceber como o gênero manifesto também atravessou o século XX no campo da canção popular, especialmente em composições que, metalinguisticamente, defendiam determinado estilo ou estética. O samba, um dos gêneros mais autorreferentes de nosso cancionário, é farto de exemplos, como “Agoniza mas não morre” (Nelson Sargento), “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso) e “Não deixe o samba morrer” (Édson/ Aloisio), esta última imortalizada na voz de Alcione. Na bossa nova, poderíamos destacar “Desafinado” (Tom Jobim/ Newton Mendonça) como composição explícita em defesa do estilo. O “Samba da benção” de Vinicius e Baden e “Desde que o samba é samba” de Caetano Veloso também podem ser pensados nessa mesma esteira. O próprio funk, anos mais tarde, traria outras importantes canções-manifesto de afirmação do gênero e da situação social das periferias, cuja expressão máxima é indubitavelmente o “Rap da felicidade” de Cidinho e Doca.

No entanto, a canção-manifesto parece ganhar nítida conexão com o universo vanguardista no contexto do movimento tropicalista dos anos 1960, que não só engendrou Gilberto Gil e Torquato Neto, como também desenvolveu um disco-manifesto coletivo, in canções paradigmáticas do gênero, como “Tropicália” de Caetano Veloso e “Geleia geral” de titulado Tropicália ou panis et circencis (1968), que continha, além dos artistas precitados, as participações de Gal Costa, Tom Zé, Nara Leão, Mutantes, Capinan e Rogério Duprat.

Adriana Calcanhotto, herdeira dessa geração que conduziu da bossa nova ao trop

icalismo, é talvez a compositora brasileira que mais lançou mão do gênero manifesto, em composições como “Senhas”, “Parangolé pamplona” e “Vamos comer Caetano”. Ademais, seria possível acrescentar seu recente espetáculo *A mulher do Pau Brasil* (2018), desenvolvido com a nítida intenção de manifestar uma tese íntegra sobre a arte, a canção popular e o Brasil. Muito antes disso, já na primeira fase de sua produção, convém pensar sobre um álbum como *Senhas* (1992), que facilmente poderia ser considerado uma espécie de disco-manifesto. Por isso, por essa obra começaremos nossa análise mais detida.

## AS SENHAS

O trabalho artístico de Adriana Calcanhotto, como se disse, evidencia um estreito vínculo com dois momentos fundamentais da história cultural brasileira, que são a bossa nova dos anos 1950 e a tropicália dos anos 1960. Esses movimentos aparecem refletidos não apenas em seu trabalho de compositora, mas também de intérprete, promovendo uma espécie de curadoria de canções (suas e de outros artistas) em seus trabalhos. Essas seleções acabam por formar conjuntos íntegros (discos e shows), que revelam uma particular leitura sobre o Brasil – sobre a canção e a cultura brasileiras –, tendo sempre como pano de fundo a construção de uma modernidade brasileira.

Pode-se afirmar que esse projeto estético atravessa toda a sua obra, desde o primeiro disco, *Enguiço* (1990), e aparece de modo muito contundente já em seu segundo álbum, *Senhas* (1992), por meio de uma cuidadosa e intencional escolha de repertório e de ordenação. Esse trabalho reúne composições autorais, como “Senhas”, “Esquadros”, “Tons” e “Negros”, e as estratégicas gravações de outras, como “Mulato calado” (Benjamin Batista/ Marília Batista), “O nome da cidade” (Caetano Veloso) e “Miséria” (Arnaldo Antunes/ Sérgio Britto/ Paulo Miklos).

É bem verdade que até podemos pensar a canção “Esquadros” como uma espécie particular de manifesto estético, que condensa algumas das questões-chave dos recursos estilísticos de Adriana Calcanhotto, e também de seu compromisso com os elementos basilares da modernidade. Sob essa égide, devemos entender suas temáticas recorrentes, como o trânsito pelas cidades modernas, o retrato das tensões sociais brasileiras, o compromisso com o tempo presente, e o cruzamento entre o público e o privado. Na mesma esteira, cabe sublinhar alguns de seus procedimentos formais peculiares, como o minimalismo composicional (por vezes, desenvolvido por reiteraões, coordenações e elipses), o gosto pela pluridimensionalidade do signo linguístico (entrecruzando sons, imagens e sentidos) e a sensibilidade visual acurada, hábil em registrar imagetivamente vivências e paisagens, com as devidas deformações que a arte moderna legou.

Em algumas de suas composições, é possível também observar uma espécie de “cubismo sintático” ou de fita de Möbius (experimento em forma de 8, que dá origem ao símbolo do infinito, e onde duas faces opostas se comunicam): “transito entre dois lados de um lado/ eu gosto de opostos”. Nessas canções, o dentro e o fora se desenham e deslizam no movimento de captação ágil e fragmentária do cotidiano. É nesse sentido que podemos entender o sujeito cancional de “Esquadros”, que “anda pelo mundo” e que, pelas janelas e telas – ora superpostas ora atravessadas pelos jogos sintáticos de coordenação e subordinação – constrói um modo de olhar que afirma ver “tudo enquadrado”.

No entanto, a faixa-título “Senhas” é a canção que evidencia de modo mais contundente um compromisso com o universo das vanguardas, cravada na medula da composição. Em seu refrão, observa-se a postura negativa de quem declara: “eu não gosto do bom gosto/ eu não gosto do bom senso/ eu não gosto dos bons modos/ não gosto”. A letra segue por uma lista extensa, sempre começada na primeira pessoa, que aponta o que lhe parece desejável, tolerável ou absolutamente recusável. Na estrofe final, a letra passa à postura afirmativa daquilo que o eu-lírico realmente gosta. Essa passagem pode ser bem ilustrada com as últimas estrofes da canção:

Eu aguento até os modernos  
E seus segundos cadernos  
Eu aguento até os caretas  
E suas verdades perfeitas

O que eu não gosto é do bom gosto  
Eu não gosto de bom senso  
Eu não gosto dos bons modos  
Não gosto

Eu aguento até os estetas  
Eu não julgo competência  
Eu não ligo pra etiqueta  
Eu aplaudo rebeldias  
Eu respeito tiranias  
E compreendo piedades  
Eu não condeno mentiras  
Eu não condeno vaidades

O que eu não gosto é do bom gosto  
Eu não gosto de bom senso  
Eu não gosto dos bons modos  
Não gosto

Eu gosto dos que têm fome  
Dos que morrem de vontade  
Dos que secam de desejo  
Dos que ardem  
(CALCANHOTTO, 2016, p. 171-2)

Rejeitando igualmente “os modernos” (leitores das novas modas artísticas) e “os caretas” (com suas verdades absolutas), fica reiterada a postura negativa em relação a qualquer posição estagnante do gosto ou do pensamento (ainda que vinculada à modernidade). Note-se também a arquitetura da composição, mantendo o sujeito em primeira pessoa e variando verbos transitivos que matizam as coisas do mundo, indo do tolerável ao intolerável, “aplaudindo rebeldias” e escapando de imobilismos morais e lógicos, evidentes em versos como “eu respeito tiranias” ou ainda “eu não condeno mentiras” e “eu não condeno vaidades” (ao contrário do que se poderia esperar como justo ou razoável).

Na estrofe final, o elogio aos “que têm fome”, “morrem de vontade”, “secam de desejo” e “ardem” levanta a bandeira da inquietação e do desejo contra a da racionalidade. É importante salientar aqui como esse fragmento, repetido em looping e em tom mais elevado e com mais volume, sublinha o traço, tantas vezes esquecido, que conduz do universo romântico (surgido com as revoluções burguesas do século XVIII) ao universo moderno, como que reestabelecendo o compromisso com a originalidade, com a criação, com a mobilidade e com a paixão, que permitem afirmar as singularidades, as rebeldias, enfim, as resistências em relação ao mundo tal como está posto.

Portanto a negação de paradigmas estéticos (“bom gosto”), mentais (“bom senso”) ou comportamentais (“bons modos”) constrói uma ponte inequívoca com o sentido mais profundo de vanguarda, e seu modo de expressão evidencia claramente as características modelares do gênero manifesto. O texto *Bofetada no gosto do público* (1912), vinculado ao Cubofuturismo russo e assinado por Burliuk, Kruchênik, Maiakovski e Klebnikov, apresenta fragmento conveniente para nosso argumento:

Ordenamos que se respeitem os direitos dos poetas a:

1. a ampliar o volume do vocabulário com palavras arbitrárias e derivadas (neologismos);
  2. a odiar sem remissão a língua que existiu antes de nós;
  3. a repelir com horror da própria frente altaneira a coroa daquela glória barata que fabricastes com escovas de banho;
  4. a estar fortes sobre o escolho da palavra “nós” num mar de assobios e indignações.
- E se em nossos rabiscos ainda restam rastros do vosso “bom senso” e do vosso “bom gosto”, nestas, todavia, já palpitam, pela primeira vez, as lâmpadas de nossa futura beleza da palavra autônoma (autoevoluída).

(apud TELES, 2009, p. 165)

Nesse fragmento, notam-se não apenas as características formais peculiares do gênero manifesto (como o tom imperativo, o uso da primeira pessoa, e ainda o recurso da numeração), mas também alguns gestos próprios das vanguardas artísticas, especialmente evidenciadas em posições como a afirmação da autonomia da arte (neste caso da poesia), a negação de valores lógicos, morais e estéticos da arte tradicional, e a exigência de renovação da língua (e, por extensão, da linguagem). No fragmento final, a menção direta a um padrão de “bom gosto” e de “bom senso”, a ser refutado em prol de uma beleza nova, torna inequívoco o parentesco entre o paradigma seguido pelo manifesto russo e a canção de Adriana Calcanhotto.

## AS AQUARELAS

O Manifesto Pau Brasil (1924) de Oswald de Andrade começa com as célebres afirmações: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.” (ANDRADE apud TELES, 2009, p. 472). Veja-se, nesse sentido, que a necessidade de trazer a poesia para o cotidiano brasileiro traz consigo a presença daquilo que chamamos de “cor local”. As harmonias entre o açafião, o ocre e o azul cabralino, que compõem o cenário da favela, transporta para o campo da imagem e da cor as marcas da brasilidade artística, defendidas pelo modernismo paulis-



ta. Essa demanda aparece expressa na poesia de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, mas também atravessa as obras de outros grandes poetas brasileiros do século XX, de Manuel Bandeira a João Cabral, de Carlos Drummond de Andrade a Vinicius de Moraes.

Além disso, é importante pensar como essa busca ganha expressão literalmente visual nas pinturas de artistas brasileiros do mesmo período, que elegeram personagens nacionais (e suas respectivas particularidades físicas, corporais e raciais), dados culturais e paisagens brasileiras, e os representaram por meio de inovações aprendidas com as vanguardas europeias. É sob essa luz que podemos entender obras como, por exemplo, *Tropical* (1917) e *A mulher do Pará* (1927) de Anita Malfatti, *A negra* (1923), *Morro de favela* (1924) e *Abaporu* (1928) de Tarsila do Amaral, *Samba* (1925) e *Mulatas* (1927) de Di Cavalcanti e, finalmente, *Mestiço* (1934), *O lavrador de café* (1934) e *Retirantes* (1944) de Cândido Portinari.

A canção popular brasileira, seguindo impulso semelhante, também vem fixando, ao longo do século XX, os personagens, as manifestações culturais e as paisagens brasileiras. Entre os anos 1930 e os anos 1950, especialmente motivado pelo contexto varguista na Era do Rádio, o samba foi investido de um contundente sentimento nacionalista, que apontava a exuberância da natureza do país, e também a diversidade racial e cultural de seu povo. Tal universo ganha sua expressão definitiva (e manifesta) com a “Aquarela do Brasil” (1939) de Ary Barroso, que revela certa confluência entre as diretrizes estéticas dos modernistas da pintura e da poesia, e os compositores da canção popular naquele período. Vale ainda lembrar que a bossa nova e o tropicalismo, em diferentes registros, também retomaram recorrentemente esse horizonte de afirmação da brasilidade estética.

Para nossa discussão, interessa ponderar que a obra de Adriana Calcanhotto evidencia esse atravessamento entre a canção popular e o modernismo brasileiro, na medida em que muitas de suas composições apontam para uma representação de Brasil frequentemente associada à combinação entre as paisagens naturais e urbanas do país e os personagens que evocam questões sociais e raciais oriundas da formação nacional. Além disso, como já observamos, a particular sensibilidade visual da artista estabelece com muita clareza o diálogo entre a canção popular e as artes visuais, bem como entre a realidade brasileira e o mundo globalizado.

Essa prominência imagética aparece claramente formulada na já referida composição “Esquadros”, não apenas na captação de cenas fragmentárias (“enquadradas”), mas também no destaque das cores no processo de registro da realidade. Vale lembrar que a canção começa justamente afirmando: “eu ando pelo mundo/ prestando atenção em cores que eu não sei o nome/ cores de Almodóvar/ cores de Frida Kahlo, cores” (CALCANHOTTO, 2016, p. 132). As aquarelas de Adriana Calcanhotto nos interessam, sobretudo nesta parte de nossa discussão, quando passaremos à análise de canções como “Tons”, “Negros” e “Graffitis”, todas de Senhas, onde a questão da cor ganha especial importância.

“Tons” é composta por uma sequência de versos formados por palavras soltas, a maioria no plural, reverberando o título de outras tantas canções do disco (“Senhas”, “Mentiras”, “Esquadros”, “Segundos”, “Velhos e jovens”, “Motivos”, “Milagres”, além das já mencionadas “Negros” e “Graffitis”), em presumível sugestão de uma ideia de diversidade de perspectivas, olhares, paisagens, personagens e vivências. Essa pluralidade aponta não apenas para as novas formas de representação inauguradas pela modernidade, mas fundamentalmente para a supos-

ta marca nacional da multiplicidade, que se expressa nos âmbitos natural, social, racial e cultural.

A primeira sequência de versos de “Tons” apresenta, nesta ordem, as palavras “roxos”, “todos”, “pretos”, “partes”, “pratas”, “andrades”, “azuis”, “azares”, “amarras”, “amar”, “elos”, “amargores”, “calipsos”, “cortusias”, “cortes”, “rancores”, “luzes”, “milagres”, “lilases”, “rosas”, “Guimarães”. Como se vê, a coordenação das palavras forma um processo minimalista de montagem de fragmentos, que se articulam por aspectos diversos dos signos linguísticos, apontando proximidades sonoras e possíveis aproximações semânticas. Assim, além das cores (roxo, preto, prata, azul, amarelo, lilás e rosa), temos alusões diretas a escritores modernistas, especificamente, os Andrades (Oswald, Mário e Drummond) e Guimarães Rosa.

Seguindo procedimento semelhante, a segunda sequência traz as palavras “mulatos”, “dourados”, “rubores”, “castigos”, “castanhos”, “castores”, “havas”, “avanços”, “brancos”, “cobranças”, “cinzentos”, “cimentos”, “crianças”, “nas sarjetas”, “nojentas”, “imagens”, “violeta”, “magentas”, “laranjas”, “matizes”, “cremes”, “crimes”, “cobaltos”, “assaltos”, “turquesas”, “pérolas”, “hipócritas”, “ocres”, “terras”, “telhas”, “gelos” e “gemas”. Tal como na estrofe anterior, as palavras alternam-se entre evocar a diversidade paisagística, racial e cultural do país, e apontar suas tensões, entre “cortusias” e “rancores”, entre avanços e atrasos, entre milagres, violências e hipocrisias.

Repare-se que a estrofe que começa com o vocábulo “mulatos” (em referência ao termo de contingente conotação positiva da miscigenação brasileira) passa pelo mesmo cenário urbano (“cinzento” e “cimento”) onde aparecem “crianças nas sarjetas”, desenhando a realidade da miséria e da brutalidade do Brasil moderno. Por outro lado, seguindo a orientação oswaldiana de que “os casebres de açafreão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos”, outros matizes vêm se juntar ao cinza da realidade brasileira, revelando também suas turquesas, suas pérolas e suas gemas. Assim, na esteira de Oswald de Andrade, Adriana utiliza de vários matizes para pontuar o vasto e ambíguo arco do país, colorido entre o horror e a maravilha.

Processo semelhante aparece também em “Negros” que, no disco, é atravessada pela citação da “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso. Diz a letra:

O sol desbota as cores  
O sol dá cor aos negros  
O sol bate nos cheiros  
O sol faz se deslocarem as sombras  
A chuva cai sobre os telhados  
Sobre as telhas  
E dá sentido às goteiras  
A chuva faz viverem as poças  
E os negros recolhem as roupas

A música dos brancos é negra  
A pele dos negros é negra  
Os dentes dos negros são brancos

Os brancos são só brancos  
Os negros são retintos  
Os brancos têm culpa e castigo

E os negros têm os santos  
Os negros na cozinha  
Os brancos na sala  
A valsa na camarinha  
A salsa na senzala

A música dos brancos é negra  
A pele dos negros é negra  
Os dentes dos negros são brancos

Os brancos são só brancos  
Os negros são azuis  
Os brancos ficam vermelhos  
E os negros não  
Os negros ficam brancos de medo  
Os negros são só negros  
Os brancos são troianos  
Os negros não são gregos  
Os negros não são brancos  
Os olhos dos negros são negros  
Os olhos dos brancos podem ser negros  
Os olhos, os zíperes, os pelos  
Os brancos, os negros e o desejo

A música dos brancos é negra  
A pele dos negros é negra  
Os dentes dos negros são brancos

A música dos brancos  
A música dos pretos  
A música da fala  
A dança das ancas  
O andar das mulatas  
"Ô essa dona caminhando"

A música dos brancos é negra  
Os dentes dos negros são brancos  
A pele dos negros é negra

Lanço o meu olhar sobre o Brasil  
E não entendo nada  
(CALCANHOTTO, 2016, p. 153-4)

O canto quase falado da maior parte da canção retoma os processos de deslocamento de imagens e sentidos da poética de Adriana Calcanhotto, já anunciada pelo verso “o sol faz se deslocarem as sombras”. A estrutura armada da divisão “os negros na cozinha/ os brancos na sala”, que se reporta à divisão entre casa grande e senzala, nas origens históricas

da formação do país, é desestabilizada por uma série de atravessamentos, especialmente a imagem cruzada de que “a música dos brancos é negra” e “os dentes dos negros são brancos”.

Os jogos de cores aqui se empenham em formular uma “aquarela brasileira” e, no mesmo passo, gerar tensões entre as cores, impedindo compreensões estanques das questões raciais. Nesse sentido devemos entender como os versos “os brancos são só brancos” e “os negros são só negros” aparecem simultaneamente afirmados e desmentidos em relação a outros fragmentos, como na quebra do paralelismo entre gregos e troianos, ou na sequência “os brancos ficam vermelhos/ e os negros não/ os negros ficam brancos de medo”, embaralhando as cores da raiva, do constrangimento e do medo, que tingem as tensões raciais do país.

Na sequência de “a dança das ancas/ o andar das mulatas”, aparece um verso (com a devida citação melódica) de “Aquarela do Brasil” (cuja gravação original, vale lembrar, é de 1939), justamente aquele que diz “Ô essa dona caminhando” (que é, na verdade, “quero ver a sá dona caminhando”, e que continua com “pelos salões arrastando o seu vestido rendado”, não incluída na citação). Vale lembrar que a “Aquarela do Brasil” é um marco dos sambas de exaltação da Era do Rádio, entre os anos 1930 e 1950, quando o componente nacionalista de valorização do samba e do Brasil vinha acompanhado do elogio da miscigenação e da influência cultural negra no país.

Assim, a canção de Ary Barroso, além de ser uma aquarela de cores da natureza (como em “esse coqueiro que dá coco/ onde eu amarro a minha rede/ nas noites claras de luar”), é também uma aquarela racial, que manda abrir “as cortinas do passado” para reverter a escravidão e devolver “o rei congo” ao congado (note-se que essa devolução parte justamente de um elemento da cultura). Assim se explica a proeminência do “mulato inzoneiro” e da “morena sestrosa” como marcas de uma miscigenação enriquecedora culturalmente, na chave de “Aquarela do Brasil”, gravada apenas seis anos depois da publicação de Casa Grande & Senzala de Gilberto Freyre, e 17 anos após a eclosão da Semana de Arte Moderna em São Paulo.

O samba brasileiro, exaltado na canção do compositor Ary Barroso, apostava, portanto, no horizonte de uma música brasileira permeável à diversidade cultural advinda dos encontros (supostamente “harmoniosos”) entre as raças no Brasil. A canção, que se tornou trilha do filme de Walt Disney para o personagem brasileiro Zé Carioca, virou um marco da identidade brasileira naquele momento. Adriana, ao gerar tensões entre a dualidade e o atravessamento das raças, aponta para o lugar central e complexo que a discussão racial tem na canção brasileira moderna, tendo fornecido assunto recorrente ao samba, à bossa nova e ao tropicalismo.

A afirmação de que “a música dos brancos é negra” é outro ponto chave para a compreensão das questões raciais levantadas em “Negros”. Vale lembrar, nesse conjunto, as discussões latentes sobre o interesse da indústria da cultura (fonográfica, radiográfica e televisiva) e do público branco nos gêneros e artistas de origem negra, a começar do samba. Na verdade, o processo se repete com o jazz, o blues, o próprio rock’n’roll e, mais recentemente, pode ser observado em relação ao axé e ao funk. Entre a apropriação cultural e a possibilidade de propagação desses gêneros, a história da canção popular de massas vem se equilibrando na corda tensa das discussões raciais do Brasil (e da América de modo mais amplo).

A multiplicidade de perspectivas possíveis para as tensões sociais e raciais na canção “Negros” oscila entre a exaltação e a denúncia. Essa composição, ainda que termine com a afirmação empostada “Lanço meu olhar para o Brasil e não enten-

do nada”, deve ser entendida, mais que como um manifesto da perplexidade, como uma afirmação da singularidade do Brasil, demandando leituras, análises e soluções originais para seus problemas. Nesse sentido também, percebemos aqui a influência profunda do tropicalismo e a centralidade da elaboração imagética na estética de Adriana.

Imediatamente na sequência, a canção “Graffitis” retoma procedimento semelhante a de “Tons”, apresentando, mais uma vez, sequências de versos compostos por palavra sozinhas e no plural. O título, que já nos transporta para o universo da arte urbana, tem suas duas primeiras estrofes começadas por versos similares (“por meus passos velozes” e “por meus passos ligeiros”), remetendo indiretamente ao eu-lírico que “anda pelo mundo” na canção “Esquadros”. O substantivo “velozes” engendra a primeira sequência de versos formados por palavras soltas: “vapores”, “suores”, “sotaques”, “antenas”, “Antunes”, “Stones”.

Note-se como o signo linguístico aparece aqui dotado de sua pluridimensionalidade, gerando relações semânticas de origens ora imagéticas, ora sonoras. Assim, ativados foneticamente por “velozes”, os vapores do calor sobre a cidade conduzem aos “suores”, metonimicamente povoando de pessoas suadas o acelerado passo da cidade. Das pessoas aos sotaques, registra-se a variedade de origens regionais que compõe, no trânsito das migrações, o cotidiano urbano (outro vez insistindo no traço de diversidade, legado do Modernismo, de Mário de Andrade a Tarsila do Amaral). Os meios de comunicação aparecem em “antenas” e se desdobram no sentido latente da capacidade de captação dos sons, das imagens e das sensações. Das antenas ao Arnaldo (Antunes), um elo fonético-semântico convoca o poeta e compositor, duplamente evocado pela relação com a poesia concreta e com o rock brasileiro, e ainda permite o vínculo com os Rolling Stones, representados apenas pela palavra inglesa que significa “pedras” (que também se ativa em meio ao cenário da cidade).

A segunda estrofe, como se disse, abre-se com “por meus passos ligeiros”, seguido de “Graffitis/ mau cheiro”, destarte chegando ao título e recompondo, pela via da imagem e do olfato, um cenário à margem. Um verso sozinho, logo depois, diz: “não fosse você eu não notava essa cidade”. Aqui, o pronome “você” fica com referente ambíguo, entre uma coesão anafórica que aponta para alguma voz vinda dos grafites ou uma coesão dêitica que aponta um interlocutor, responsável por orientar o olhar do sujeito. Esse verso prepara para o refrão, que diz:

O meu amor pelas misérias  
Me leva, me trouxe  
Roça o que interessa  
E fez de mim alguém que eu sou hoje  
(CALCANHOTTO, 2016, p. 151)

As misérias mencionadas no refrão conectam diversas canções do disco *Senhas*, costurando “as crianças nas sarjetas” de “Tons”, “os meninos que têm fome” de “Esquadros”, até “a fome está em toda parte” de “Milagres” e a paralela afirmação de que “miséria é miséria em qualquer canto” de “Miséria”, esta última reverberando ainda o nome supracitado de um de seus compositores, Arnaldo Antunes. O verso “roça o que interessa” é também rico em conexões possíveis, especialmente com o disco anterior, com canções como “Enguiço” (faixa título que diz “eu hoje ando atrás de algo impressionante”) e “O nome da

cidade” de Caetano Veloso (“será que tudo me interessa/ cada coisa é demais e tantas”).

Aletra segue seu processo de construção nas estrofes seguintes: “em meus passos, sapatos/poeiras/postes/postos/poetas/profetos/projetos/notícias/negócios” e “por meus passos rápidos/meus alvos/meu norte” e, por fim, “por minha lente, meu olhar/ meu foco/ meus olhos”. Outra vez, as relações sonoras vão transformando a captação fragmentária da cidade, reforçada pelos termos coordenados que vão se somando à cena feita ao longo da caminhada do sujeito. Os “esquadros” vão, portanto, deslizando os enquadramentos, que miram imagens e palavras, que vão se traduzindo em sentidos ocultos (latentes) na relação entre as coisas e seus nomes.

Essa realidade cifrada, tal qual a “floresta de símbolos” de Baudelaire, é captada pelo olhar atento de Adriana Calcanhotto. Por meio do jogo de cores, essas canções permitem observar preceitos estéticos constantemente manifestos em suas composições. E nesse movimento de deslizamento do olhar é que chegamos às senhas de que seu disco nos dá notícia.

## PARANGOLÉS & BACANTES

Maritmo (1998) é quarto álbum de Adriana Calcanhotto, na sequência de Enguiço (1990), Senhas (1992) e A fábrica do poema (1994). O título joga com a composição entre “mar” e “ritmo”, evocando o cruzamento entre imagem, música e dança e, por conseguinte, entre paisagem e movimento, bem ao gosto da artista. Além disso, é evidente o desejo de representação da cidade litorânea (no caso, o Rio de Janeiro), que aparece desde a faixa-título. Para nosso assunto, interessa sobretudo sinalizar a presença de mais duas canções-manifesto, “Parangolé Pamplona” e “Vamos comer Caetano”, que acabam fazendo referência a três personagens fundamentais da tropicália: Hélio Oiticica (na primeira), Caetano Veloso e José Celso Martinez Corrêa (na segunda), sublinhando a relação da artista com a tropicália, bem como o ponto de fuga de todos esses nomes no poeta modernista Oswald de Andrade.

Começando por Hélio Oiticica, é importante situar que o início de seu trabalho aparece marcado por forte influência da arte concretista e neoconcretista (tendo participado do Grupo Frente e do Grupo neoconcreto nos anos 1950), e, nos anos 1960, passa a se aproximar de uma perspectiva de arte marcada por uma nova postura do espectador, que passa a participar ativamente do processo artístico. Vale lembrar que, em 1967, Hélio desenvolveu a instalação Tropicália, formando um ambiente de aspecto labiríntico que, além de elementos tropicais (como araras, plantas e areia), remetia também a experiência espacial da favela e de suas quebradas. Assim, mais uma vez, percebemos como as premissas de Oswald de Andrade repercutem na concepção desse espaço.

Tropicália fez parte da mostra Nova Objetividade Brasileira, que aconteceu em 1967 no MAM do Rio de Janeiro. O texto para seu catálogo, assinado por Hélio Oiticica, explica:

A Nova Objetividade sendo um estado não é pois um movimento dogmático, esteticista (como, p.ex., o foi o Cubismo, e também outros ismos constituídos como uma "unidade de pensamento"), mas uma "chegada", constituída de múltiplas tendências, onde a "falta de unidade de pensamento" é uma característica importante, sendo entretanto a unidade desse conceito de "nova objetividade" uma constatação geral dessas tendências múltiplas agrupadas em tendências gerais aí verificadas. Um símile, se quisermos, podemos en-

contrar no Dadá, guardando as distâncias e diferenças. (apud SUSEKIND, 2006, p. 154-5)

No texto, o artista define os preceitos dessa “nova objetividade”, destacando seu caráter múltiplo e não dogmático, e listando aspectos como a existência de uma “vontade construtiva geral” e a “tendência a uma arte coletiva”, tão em voga nos anos 1960. Além disso, o artista fala na superação do quadro de cavalete, na participação do espectador e na tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, isto é, uma arte que deixasse de ser meramente contemplativa e pudesse gerar uma experiência profunda e existencialmente desalienante naquele que dela participe.

Os parangolés, em verdade, são anteriores a esse texto, tendo sido desenvolvidos em 1964 e apresentados no ano seguinte na mostra Opinião 65. Como se sabe, trata-se de um conjunto de capas, standartes ou bandeiras coloridas, que são vestidas por alguém que deve pôr-se em movimento de dança para que a obra se realize. Essa experiência, evidentemente, dá relevo também à aproximação do artista com as escolas de samba (especialmente a Mangueira), indo em direção à estética do carnaval, a essa forma de arte nacional e múltipla, que conjuga música, dança, escultura, pintura, costura, narrativa e performance, e que transcende a arte meramente contemplativa, especialmente quando se faz parte do desfile.

A capa de Maritmo é composta exatamente de uma imagem de Adriana Calcanhotto movendo-se com um parangolé vermelho sobre um fundo azul. A canção “Parangolé Pamplona”, mais especificamente, faz alusão ao Parangolé-Encuentros que aconteceu na cidade espanhola de Pamplona em 1972, fruto de uma parceria entre Hélio Oiticica e o artista argentino Leandro Kats. O registro do evento encontra-se atualmente no Museu Reina Sofia em Madrid.

Feitas essas observações, podemos seguir para a análise da letra:

O parangolé pamplona você mesmo faz  
O parangolé pamplona a gente mesmo faz  
Com um retângulo de pano de uma cor só  
E é só dançar  
E é só deixar a cor tomar conta do ar  
Verde  
Rosa  
Branco no branco no preto nu

O parangolé pamplona  
Faça você mesmo  
E quando o couro come  
É só pegar carona  
Laranja  
Vermelho

Para o espaço standarte  
Para o êxtase asa-delta  
Para o delírio porta aberta

Pleno ar

Puro hélio  
Mas  
O parangolé pamplona você mesmo faz  
(CALCANHOTTO, 2016, p. 146)

Em primeiro lugar, é importante observar a centralidade do lema Faça você mesmo (Do it yourself), tão caro ao espírito do pop e, nos anos 1970 especificamente, tão vivamente relacionada ao universo punk. A letra passa as informações de como se deve fazer o parangolé, “com um retângulo de uma cor só” e depois com a dança. Assim, a canção acaba funcionando como manifestação não só de uma peça de um artista específico, mas a própria afirmação de uma posição estética diante da arte, trazendo, no bojo dos parangolés, a afirmação de uma arte coletiva, performática, experiencial, para fora do quadro, negando a mera contemplação e a passividade.

Observe-se também como o paralelismo dos dois primeiros versos, com a mudança de “você” para “a gente”, reforça o caráter de arte coletiva. Além disso, as variações sintáticas entre os versos, muitas das quais compostas por anáforas e reiteraões, que apontam sempre para uma estrutura que se repete e outra que varia, como se a própria construção sintática da letra (acompanhada pelo ritmo da canção) pudesse colocar em movimento os parangolés feitos de palavras. Paralelamente, a aliteração das oclusivas como /b/, /p/, /g/, /t/, /d/, somadas à vibrante /r/ e à lateral /l/, vão contribuindo foneticamente para a emulação da percussão, do canto e do movimento no ar, conforme fica evidente em versos como “branco no branco no peito nu”, na estrofe “para o espaço estandarte/ para o êxtase asa-delta/ para o delírio porta aberta” e na própria reiteração do refrão “O parangolé pamplona você (a gente) mesmo faz”.

Vale também pensar na construção de formas e cores empreendida por Adriana Calcanhotto nessa composição. Nesse sentido, temos o “retângulo”, “o estandarte”, “a asa delta” e a própria “porta” como sugestões geométricas, enquanto o verde e o rosa (que evocam a Mangueira), o branco e o preto (que apontam para a questão racial), o vermelho e o laranja (que completam a harmonia cromática) perfazem cores que, para além das sensações visuais, acumulam também as referidas conotações. Por fim, o contato dessas formas e cores com o ar (“asa delta”, “pleno ar”, “puro hélio”) e com a dança produz um raro processo de transposição interartística, só possível pela peculiar competência de Adriana Calcanhotto no trânsito entre as formas artísticas.

A outra canção-manifesto do disco é “Vamos comer Caetano”, que desde o título já aponta o vínculo da artista com o movimento tropicalista e com Caetano Veloso, como também a presença de Oswald de Andrade, sugerido por meio do convite antropofágico. Como se sabe, em seu Manifesto Antropófago de 1928, o poeta defende a necessidade de, tal qual faziam alguns povos indígenas brasileiros, devorar o estrangeiro para adquirir suas qualidades. No âmbito da arte, a metáfora se presta a uma lição sobre a possibilidade de incorporar informações vindas das vanguardas estrangeiras a partir de um elemento nacional que, ao digeri-la e misturá-la, em um gesto ritualístico de devoração a um só tempo violenta, corpórea e celebrativa, geraria um produto original, nacional e moderno. Diz a letra:

Vamos comer Caetano  
Vamos desfrutá-lo  
Vamos comer Caetano



Vamos começá-lo  
Vamos comer Caetano  
Vamos devorá-lo  
Degluti-lo, mastigá-lo  
Vamos lamber a língua

Nós queremos bacalhau  
A gente quer sardinha  
O homem do pau-brasil  
O homem da Paulinha  
Pelado por bacantes  
Num espetáculo  
Banquete-ê-mo-nos  
Ordem e orgia  
Na super bacanal  
Carne e carnaval

Pelo óbvio  
Pelo incesto  
Vamos comer Caetano  
Pela frente  
Pelo verso  
Vamos comê-lo cru

Vamos comer Caetano  
Vamos começá-lo  
Vamos comer Caetano  
Vamos revelarmo-nus  
(CALCANHOTTO, 2016, p. 147-8)

A letra se compõe de uma sequência anafórica predominantemente estabelecida pelo verbo “ir” na primeira pessoa do plural do imperativo (ou do presente do indicativo), bem à moda dos manifestos, convocando um “nós” a uma nova atitude existencial e estética. A reiteração alternada do verso “Vamos comer Caetano” evoca, de imediato, o entendimento de Caetano e Gil de que o tropicalismo é um movimento neoantropofágico. No âmbito semântico, o espalhamento de termos vinculados à digestão, especialmente em sua fase inicial na boca (“desfrutá-lo”, “mastigá-lo”, “devorá-lo”, “degluti-lo”), prenunciando o caráter dúbio da comida, mantendo tenso o caminho entre a assimilação cultural e o caráter erótico do gesto.

No campo fonético, vale observar como a sequência de ênclises contribui para a emulação dos movimentos da boca, nas vogais tônicas das formas verbais seguida da consoante lateral /l/, que impõe o movimento da língua, retomado no verso que encerra e estrofe (“vamos lamber a língua”). A própria sequência das consoantes /v/, /m/, /k/, /m/, /k/, /t/, /n/ contribui para um amplo movimento das articulações orais, passeando entre formas linguodentais, bilabiais, guturais e labiodentais, para além do movimento do /r/ aspirado que se liga à gutural /k/ e segue para o alteamento semivocálico presente no ditongo de “cae” em “Caetano”.

Para além dos jogos fonéticos, uma série de desdobramentos semânticos começam a aparecer com mais ênfase a partir da segunda estrofe, na qual a citação dos pescados não é ocasional, ultrapassando a simples oposição de preço entre o mais sofisticado bacalhau e a popular sardinha. Nesse sentido, percebemos em “nós queremos bacalhau” os ecos do célebre bordão do apresentador Chacrinha (ícone da cultura de massas brasileira) mas também a evocação metonímica de Portugal. Assim, o bacalhau opõe-se e complementa-se com a “sardinha”, que não só dá nome a um peixe popular no Brasil, como também remete ao português Dom Pero Fernandes Sardinha, o primeiro bispo do Brasil, devorado pelos índios caetés no século XVI. Vale lembrar que o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade é datado de 1928, “Ano 574 da Deglutição do Bispo Sardinha”.

A sequência de desdobramentos continua no aproveitamento fonético no par “O homem do pau Brasil/ O homem da Paulinha”, que joga com a tensão entre o masculino e o feminino, bem como entre o público e o privado (o Caetano artista sobreposto à figura de Oswald, retomando a aproximação entre os manifestos oswaldianos e a obra do tropicalista) e à companheira Paula Lavigne (marcada pelo diminutivo afetivo e pela ausência do sobrenome), ainda que as instâncias se embaralhem quando pensamos em sua condição de empresária do artista. Aqui também paira, evidentemente a latência erótica e fálica da combinação entre os vocábulos “homem” e “pau”.

Outra referência tropicalista se esconde na canção, nos versos “pelado por bacantes/ num espetáculo”: o fragmento nos reporta à peça *As bacantes* de Eurípides, encenada pelo Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa nos anos 1990. Em 1996 (dois anos antes do disco de Adriana), Caetano foi ver essa montagem e acabou despido no palco pelas bacantes. Vale lembrar que o diretor se tornou um dos ícones da tropicália ao encenar em 1967 *O Rei da Vela*, peça de Oswald de Andrade. Cabe acrescentar ainda que o Teatro Oficina aparece profundamente marcado pelo vetor dionisíaco (e carnalizante), dando centralidade aos corpos, à experiência coletiva do teatro, à experimentação estética de suas peças que nos cobram mais que participação, a própria atuação, bem em consonância com as proposições estéticas do Hélio Oiticica dos parangolés.

Não por acaso, a letra de Adriana segue para a estranha colocação pronominal de “banquete-ê-mo-nos”, que sublinha a palavra “banquete” (outra alusão à cultura clássica, desta vez de Platão, também transformado em peça em 2009 pelo mesmo Zé Celso), e que aponta para autodevorção. Daí se iluminam os versos “ordem e orgia” (em confronto direto com o racionalismo positivista que emprestou o lema insípido “Ordem e progresso” à bandeira brasileira), completando a estrofe de modo sumário com “super carnaval”, “carne e carnaval”.

Interessante também pensar na sequência “pelo óbvio/ pelo incesto/ vamos comer Caetano/ pela frente/ pelo verso/ vamos comê-lo cru”, que começa pela contraposição entre o “óbvio” (evidente) e o “incesto” (obscuro), subversão da ordem familiar estruturante do ícone trágico Édipo e de sua reassignificação pela psicanálise freudiana. Nesse verso, encontram-se os laços semânticos do teatro, da cultura clássica, de Zé Celso, dos tabus sexuais e de sua conversão em totem, tal como propõe Oswald em seu Manifesto antropófago: “A transformação permanente do tabu em totem”. Para além disso, Caetano deve ser comido “pela frente” e “pelo verso”, em um trocadilho que desdobra o vocábulo semanticamente entre as linhas da produção poética e a parte de trás do corpo, que ecoa sonoramente na proximidade sugestiva da palavra “cru” do verso seguinte.

Vale pensar também que Adriana Calcanhotto enquanto herdeira do tropicalismo apa-

rece aqui como uma espécie de afilhada de Caetano Veloso a propor a devoração ritual de seu pai artístico, em um incesto em tudo profícuo para a cultura brasileira. Aqui cabe pontuar que os versos finais jogam com “vamos começá-lo” (na possibilidade da arte vanguardista de encontrar novos sentidos para esse artista já celebrado pela tradição) e “vamos revelar-mo-nus”, em nova operação pronominal, que se encerra com nossa revelação (e na reverberação de “nos” e “nus”).

Assim, as duas canções-manifesto de Maritmo consubstanciam a aproximação de Adriana Calcanhotto com o universo da tropicália dos anos 1960, servindo, em conjunto, para a afirmação do vínculo estético da artista com as diretrizes que ligam a obra dos tropicalistas (no teatro, nas artes plásticas e na música) às proposições dos modernistas dos anos 1920, em especial, Oswald de Andrade.

## **A MULHER DO PAU BRASIL**

Em 2018, Adriana Calcanhotto apresentou o espetáculo *A mulher do Pau Brasil*, que foi idealizado como um “concerto-tese” vinculado à conclusão de sua residência artística na Universidade de Coimbra, que começou em 2015. No repertório, a artista reúne canções suas e de outros compositores, perfazendo um objeto estético íntegro, cujo ponto de fuga aponta mais uma vez para a afirmação do conceito de brasilidade, que tem na canção popular seu epicentro teórico e criativo e que temos discutido neste trabalho.

O show apresenta duas canções-manifesto que servem de medula para sua concepção: “A mulher do Pau Brasil” (feita para o espetáculo) e a recentemente analisada “Vamos comer Caetano” (dos anos 1990), duas referências diretas aos manifestos de Oswald de Andrade (respectivamente o Manifesto Pau-brasil de 1924 e o Manifesto Antropófago de 1928), além da menção a Caetano Veloso, sublinhando a retomada do modernismo brasileiro dos anos 1920 pelo tropicalismo dos anos 1960. Outras canções de sucesso da autora somam-se ao repertório, como “Inverno” (parceria com Antônio Cícero), “Vambora”, “Maresia” e, sobretudo, “Esquadros”.

Uma série de composições de outros artistas completa o espetáculo. O repertório conta, por exemplo, com “Juízo Final” (Nelson Cavaquinho), “Eu sou terrível” (Roberto Carlos), “Geleia geral” (Gilberto Gil/ Torquato Neto), “O cu do mundo” (Caetano Veloso), “Caravanas” (Chico Buarque) e “Nenhum futuro” (João Bosco/ Francisco Bosco). A diversidade de gêneros reunidos nesse conjunto (que vai do samba à jovem guarda) já, é si, parte importante da tese, sendo uma marca nítida da herança tropicalista.

Esse legado se manifesta também na inclusão de uma das canções-manifesto do tropicalismo, a “Geleia geral”, presente no já mencionado disco-coletivo *Tropicália ou Panis et circencis*. A canção faz alusões diversas a Oswald de Andrade e a seu Manifesto Antropófago, além de trazer no título o próprio sentido de mistura cultural e de multiplicidade que temos discutido neste trabalho. Ao lado dela, as canções de Chico, Caetano e João Bosco lançam luz, de modo contundente, sobre a violência, a brutalidade e a miséria que seguem como marcas nacionais. No entanto, podemos pensar, por outro lado, como a própria eleição desse conjunto de compositores acaba funcionando também como um manifesto da força da canção popular no país, e da grandeza de seus artistas.

A canção-título, “A mulher do Pau Brasil”, feita para o espetáculo, acumula em si um vetor

autobiográfico e um caráter manifesto. Nela, a artista relata sua trajetória pessoal entre o Rio GrandedoSuleoRiode Janeiro, e seu trabalho com “aorgia”, “afofia”, “apoesia” e “oócio”. Diza letra:

Nasceu no Sul foi para o Rio e amou como nunca se viu  
Depois do Rio que tragou no além-mar onde emergiu  
Chamou-se a mulher do Pau Brasil  
Chamou-se a mulher do Pau Brasil

Trabalha no negócio da orgia  
Trabalha no negócio da folia  
Trabalha no negócio da poesia  
Trabalha no negócio do ócio, do ócio, do ócio

[...]  
Chamam-lhe a mulher do Pau Brasil  
Chamam-me a mulher do Pau-Brasil  
Chaml'm a mulher do Pau Brasil  
(<http://www.adrianacalcanhotto.com/a-mulher-do-pau-brasil/>)

Assim, o título aponta para duas questões fundamentais. De um lado, a evocação do pau-brasil remete ao poeta Oswald de Andrade e a seu projeto de modernidade brasileira. Evidentemente, a retomada do poeta modernista está também diretamente relacionada à história da canção popular no Brasil, na medida em que, como temos discutido, a passagem da bossa nova dos anos 1950 ao tropicalismo dos anos 1960 encontra nas ideias desse poeta um ponto de inflexão. De outro lado, é importante pensar que esse projeto está sendo apresentado à luz da contemporaneidade, marcada não só pela emergência de relevantes debates identitários (especialmente centrados em questões de raça, gênero e sexualidade), mas também por um momento de crise do projeto nacional-popular de Brasil (e o recrudescimento dos componentes autoritários, conservadores, excludentes e violentos do país nos âmbitos político e social).

Por isso, é fundamental chamar a atenção para o elemento feminino no título “A mulher do Pau Brasil”, que marca a retomada dessa visão de brasilidade, porém refratada pelo componente de gênero, no qual uma artista mulher se projeta no duplo papel de criadora estética e pensadora da cultura, para refazer as contas entre a modernidade brasileira, a canção popular e o projeto nacional. O objetivo do presente trabalho é refletir sobre o concerto-tese de Adriana Calcanhotto a partir de seus componentes estéticos, conceituais.

Vale lembrar que o impulso carnalizante, expresso na segunda estrofe, reverbera o próprio fragmento inicial do Manifesto Pau-Brasil (1924) de Oswald de Andrade, que aponta o carnaval do Rio como “acontecimento religioso da raça”. A exaltação da “orgia”, da “folia” e da “poesia”, bem como o paradoxo entre “negócio” e “ócio”, estão, portanto, alinhadas a um imaginário de Brasil, que reflete premissas oswaldianas e que conjuga o impulso dionisíaco, o caráter festivo-ritualístico de povos formadores do Brasil, as relações entre a canção popular, o samba e a malandragem, e, por fim, a contígua negação de determinada moral burguesa conservadora, amparada na ética do trabalho, isto é, do negócio.

Vale lembrar ainda que, segundo nos lembra Yago Rodrigues Alvim (2019), a canção

dialoga ainda com o filme *O homem do pau-brasil* (1982), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade. A obra traz dois Oswalds de Andrade, um homem (Flávio Galvão) e uma mulher (Ítala Nandi), sendo que o Oswald-macho é devorado pela Oswald-fêmea no final, instaurando o matriarcado de Pindorama, parte importante do projeto utópico vislumbrado pelo poeta modernista no Manifesto Antropófago. Além de referência ao cinema novo, outra expressão da modernidade brasileira de meados do século XX, o filme retoma, portanto, uma imagem potente, conectando as discussões contemporâneas de gênero à sua feição modernista.

Poderíamos dizer, por fim, que isso que Adriana Calcanhotto chamou de “concerto-tese”, imbuída do sentido acadêmico que contextualiza a obra, poderia ser compreendido também como um espetáculo-manifesto, reunindo as premissas estéticas tantas vezes realizadas em suas composições, como enfatizamos especialmente nos discos *Senhas* e *Maritmo*. Assim, tentamos demonstrar o quanto a relação da artista com o gênero-manifesto está profundamente amparada em uma compreensão interartística dos preceitos da modernidade brasileira, habilmente afirmada, cantada, declamada e desenhada por meio de suas senhas e de seus esquadros.

#### REFERÊNCIAS

- ALVIM, Yago Rodrigues. *Esquadro Calcanhotto - Uma escuta da obra poética*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 2019.
- ANDRADE, Oswald. *Obras Completas VI - Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- CALCANHOTTO, Adriana. *Pra que serve uma canção como esta?* (Orga nização e prefácio: Eucanaã Ferraz). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016).
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FREYRE, GILBERTO. *Casa-grande & senzala*. São Paulo: Global, 2006.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia de Letras, 1995.
- JULIÃO, Rafael. *Infinitivamente pessoal - Caetano no Veloso e sua verdade tropical*. Rio de Janeiro: Editora Batel, 2017.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O violão azul - modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- SUSEKIND, Pedro. *Escritos de artistas: anos 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia & Modernismo brasileiro*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

RECEBIDO EM: 23/10/2019 E ACEITO EM: 21/11/2019

# COSMOGONIA DO GRUPO PARAHITERI: TRANSMISSÃO ORAL E REGISTRO NOS XAPONO<sup>1</sup> YANAMANI

ENIRA ROBERTH MAIA DE CASTRO LIMA\*

RICARDO MARTINS VALLE\*\*

**RESUMO:** Nesse artigo pretende-se observar as relações do povo Yanomami com a prática escritural que, com o avanço e a complexificação dos contatos interétnicos, recentemente vem sendo desenvolvida, em comunidades da etnia. Para tanto, foi tomado por objeto o livro *História Mitológica do grupo Parahiteri* (2010) no qual estão registradas versões dos mitos de origem e parte da trajetória dos antepassados dos Parahiteri, sub-grupo Yanomami. A produção de tal material viabiliza a reflexão sobre a transição da cultura oral para a escrita, vivida atualmente pela sociedade indígena citada, no processo de sua construção e divulgação..

**PALAVRAS-CHAVE:** Yanomami; Oralidade; Contato Interétnico.

## COSMOGONY OF THE PARAHITERI PEOPLE: ORAL TRANSMISSION AND WRITTEN RECORD IN THE XAPONO YANOMAMI

**ABSTRACT:** This article aims to observe the relations of the Yanomami people with the scriptural practice that, with the advancement and complexity of interethnic contacts, has recently been developed in ethnic communities. To this end, the book *Mythological History of the Parahiteri Group* (2010) was taken as object, in which versions of the myths of origin and part of the trajectory of the Parahiteri ancestors, subgroup Yanomami subgroup. Such material enables the reflection on the transition from oral culture to writing, currently lived by the abovementioned indigenous society, in the process of its construction and dissemination.

**KEYWORDS:** Yanomami; Orality; Interethnic Contact.

<sup>1</sup> No Xamatari Ocidental, língua falada pelo grupo Parahiteri, designa a casa coletiva em que moram os Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagem, pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. email: eniraroberth@gmail.com

\*\*Prof. Dr. na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. email: rimavalle@yahoo.com.br

## INTRODUÇÃO

Inicialmente, com o fito de observar as relações do povo Yanomami com a prática escritural, que recentemente vem sendo desenvolvida por comunidades habitantes da Amazônia, convém enfatizar que tal exercício é decorrente do avanço e complexificação dos contatos entre os integrantes da etnia e a sociedade envolvente, visto que a primeira até pouco tempo não utilizava a escrita, pois não havia se deparado com a necessidade de fazê-lo. Dito isso, convém ressaltar que as informações expostas nesse trabalho, são oriundas de consulta predominantemente bibliográfica; entretanto, dispõe-se também de dados obtidos com a pesquisa – em andamento – que vem sendo realizada pelo professor Dr. Ricardo Martins Valle, em contato com diferentes grupos Yanomami do Amazonas, desde o ano de 2015. O caráter ágrafo, percebido tanto nas visitas às aldeias, quanto na literatura acerca da etnia, revela um fator comum às sociedades tradicionais, pois chama a atenção para a forma como as histórias são propagadas nessa comunidade: oralmente. Assim, através da oralidade, percebe-se que é mantida viva a memória acerca da cosmogonia da etnia. Portanto, para a discussão proposta nesse artigo, é apropriado conhecer a importância da oralização e do orador para as sociedades Yanomami, investigando brevemente a forma como se organizam as atividades relacionadas a esse campo. Nesse sentido, em *A queda do céu*, o chefe indígena Davi Kopenawa descreve pelo menos três práticas de transmissão oral com características específicas e diversas, a saber: o *hereamuu*, *wayamuu* e o *yãimuu*. A partir de seus relatos, percebe-se que nem todos os homens das aldeias se arriscam a realizar todas essas formas de discurso, o que demonstra a complexidade embutida nelas.

Pouco antes da alvorada ou no início da noite, nossos grandes homens que chamamos *patathe pe*, costumam dirigir-se à gente de suas casas em longos discursos. Incentivam-nos a caçar e a trabalhar em suas roças. Evocam o primeiro tempo dos ancestrais tornados animais e se expressam com sabedoria. Damos a esse modo de falar o nome de *hereamuu*. Só os homens de mais idade falam assim [...] (ALBERT; KOPENAWA, 2015. p.376).

Aparentemente, é no *hereamuu*, citado por Davi, em que são narrados os mitos cosmogônicos de um grupo, ou seja, as histórias dos primeiros tempos. Essas são usadas como exemplo pelos *patathe pe* em sua fala para ensinar aqueles que ouvem a procederem como é esperado pelos demais integrantes da comunidade e também pelos ancestrais que já viveram situações semelhantes. Segundo Kopenawa, os mais jovens, por sua vez, geralmente se contentam em transmitir suas palavras com o *wayamuu* (ou *wayamou*), que caracteriza-se como diálogo cerimonial cantado e tem especificidades temáticas próprias. Na maioria das vezes esse é realizado à noite, durante uma visita, para reforçar ou reestabelecer relações pacíficas entre dois *xaponos* e envolve tanto o hóspede quanto o anfitrião (PARAHITERI, 2017a). Reservado somente aos homens e principalmente aos mais velhos, o *wayamuu* tem características semelhantes às das batalhas repentistas, oriundas do Nordeste brasileiro, como é percebido a partir da descrição feita por Jacques Lizot, antropólogo que viveu em território Yanomami por vinte e quatro anos:

Ao cair da noite, um visitante lança a fórmula do convite, um anfitrião se aproxima

e lhe responde. O visitante desce de sua rede para se por em face de seu parceiro e se lança com ele em um atordoante duelo verbal, um vai-e-vem incessante de frases, curtas e destacadas, ditas para um e repetidas pelo outro (Lizot, 1976. p.238 *apud* RAMALHO, 2008, p.103).

Segundo Ramalho (2008, p.103), os dois ficam de cócoras, em frente um do outro e enlaçam respectivamente o pescoço do parceiro com um braço. Nessa posição se dá o diálogo que aborda alianças, trocas de bens, guerras etc. Já o *yãimuu*, de acordo com os relatos de Davi Kopenawa, tem características semelhantes, porém é utilizado em negociações, como pedidos de casamento. Para além das três práticas citadas, encontra-se, também, referências a outra forma de discursar, o *himou*, nos registros do grupo Parahiteri. De acordo com os autores, essa modalidade de diálogo cerimonial é utilizada para trazer notícias ou convidar para festas (PARAHITERI, 2017b). Conforme um mito da mesma comunidade, registrado no livro *A árvore dos cantos*, de título homônimo, nos primeiros tempos, ou seja, no tempo mítico, não havia canto, ninguém tinha o costume de cantar. Um dia, durante uma caça, dois moços Wakusitari encontraram uma árvore muito brilhante e bonita que cantava e dançava se balançando de um lado para o outro. Surpresos com a beleza de tal descoberta, os índios buscaram seus familiares e amigos e se enfeitaram para poder receber os cantos da árvore que ficou conhecida como “A árvore dos cantos” e com ela aprenderam os diálogos cerimoniais cantados, que até hoje são realizados nas comunidades (PARAHITERI, 2017b, p.17-20). Na narrativa, como nas postulações do xamã, torna-se evidente o respeito e a veneração às práticas orais, tal como a organização que as permeia. Nesse contexto, Davi Kopenawa explica que quando jovem não se arriscava a praticar o *hereamuu*, realizando apenas o *wayamuu* porque ainda não tinha idade suficiente, nem tinha passado pelos rituais que fazem com que os espíritos venham a ele, para trazer o poder de exercer essa função (KOPENAWA; ALBERT, 2015. p.377). Isso ocorre, de acordo com o entendimento Yanomami, porque a desenvoltura para realizar cada papel geralmente é atribuído a uma entidade a quem é necessário recorrer para adquiri-lo. Nesse sentido, Kopenawa salienta que o povo de sua tribo acredita que *Titiri*, espírito da noite, foi o responsável por ensinar aos índios o uso das duas práticas citadas para que a compreensão dos pensamentos não ficasse comprometida e brigas desnecessárias fossem desencadeadas. Já o *hereamuu* está vinculado ao espírito do gavião *kãokãoma*. Só quando ele desce e se instala no indivíduo é que este consegue proferir os discursos com firmeza e sem tal processo, as falas ficam fracas, desconexas. Só a voz de *kãokãoma*, chamada *Kãomari*, dá vigor às exortações do índio, não necessariamente xamã, perante a tribo.

Ao observar as descrições das práticas orais supracitadas, percebe-se que o *hereamuu*, além de contemplar longos discursos instrutivos, é o diálogo utilizado para a transmissão das narrativas cosmogônicas, como foi dito anteriormente. Assim, evidencia-se que as duas funções se completam, visto que os mitos são revividos nas sociedades, também com o fito de educar seus componentes, através do exemplo daquilo que foi vivido pelos antepassados nos primeiros tempos. Dessa forma, fica claro que a transmissão oral destes, ou seja, o compartilhamento dos saberes entre integrantes de uma etnia, é vital tanto para o estabelecimento da ordem da vida em sociedade, como para a manutenção das práticas



que os circundam. Compreender tudo isso faz com que automaticamente se venha a questionar a inserção da escrita em comunidades com as características observadas, como a inserção de qualquer prática exógena. Nesse sentido, esse texto se inscreve como um convite à reflexão acerca das complexas relações entre povo indígena e sociedade envolvente.

Como será elucidado mais a frente, algumas narrativas da etnia Yanomami foram gravadas e posteriormente transcritas em um projeto que deu origem ao livro *História Mitológica do grupo Parahiteri* (2010). O material, tomado como objeto nessa pesquisa, além dos mitos, aborda parte dos deslocamentos dos antepassados do grupo em questão em decorrência de conflitos ou necessidades específicas. É evidente que sua produção e divulgação provocam reflexões sobre a transição da cultura oral para a escrita, posto que a primeira tem grande importância para a organização social do povo Yanomami, tal qual dos demais povos indígenas, como foi brevemente visto acima. Portanto, a fim de investigar o surgimento da necessidade do recurso escrito, e em que nível este poderia interferir na identidade Yanomami, torna-se necessária, inicialmente, uma curta contextualização do povo em questão, a observação das formas de contato, bem como mais informações acerca da produção do material citado.

## OS YANOMAMI, OS CONTATOS E A HISTÓRIA MITOLÓGICA

Caçadores-coletores e agricultores de coivara (ALBERT, 2015. p.44), os Yanomami são reconhecidos pelo grande número de integrantes e pela vastidão territorial. A etnia, que, como todas as comunidades indígenas, vem resistindo, diante de incontáveis obstáculos na busca por direitos básicos e essenciais de sobrevivência, é considerada como uma das maiores da América do Sul, com aproximadamente 35 mil integrantes, habitantes do Norte do Brasil, nos estados Amazonas e Roraima, e do Sul da Venezuela. Esta área, de acordo com a Survival, movimento global pelos direitos dos povos indígenas, distribui-se em 9,6 milhões de hectares em solo brasileiro e 8,2 no venezuelano, o que a classifica como o maior território indígena florestal do mundo, mas que infelizmente tem sido ameaçado com mais veemência atualmente, tornando-se palco de diversas formas de destruição, motivadas pela ganância humana, sobretudo branca<sup>2</sup>.

Nesse contexto, convém explicar algumas situações em que as comunidades Yanomami estiveram diante da sociedade envolvente. Ao analisar os registros que abordam a história desse contato, nota-se que este se dá de três formas: os primeiros contatos, os contatos intermitentes e os contatos permanentes. Apesar de tal divisão parecer supor um processo de linearidade temporal, tais modos não devem ser interpretados como etapas, pois sabe-se que as distintas motivações que levaram os *napë pë* a circundarem territórios indígenas, concomitantemente, fizeram com que fossem igualmente diversos seus períodos de permanência nas regiões. Desse modo, em relação aos Yanomami, etnia em foco neste trabalho, convém ressaltar que militares, salesianos e demais missionários, garimpeiros, balateiros, sertanistas, agentes de organizações aparentemente pró-índio, funcionários enviados para a construção de estradas, antropólogos, agentes de saúde compõem a vasta lista dos personagens que frequentaram e modificaram os modos de vida da comunidade indígena em questão. Alguns dos

<sup>2</sup> O termo branco será utilizado nesse texto como contraste a índio.

citados estabeleceram moradias nas regiões habitadas pelos índios, outros passaram períodos curtos, mas é evidente que todos os afetaram os modos de vida dos Yanomami em algum nível.

Sabe-se que os primeiros contatos esporádicos que se tem notícia da comunidade yanomami com o *napë* datam do início do século XX, aproximadamente entre 1910 e 1940, com a passagem de militares e viajantes estrangeiros pelas florestas onde estavam suas tribos. Posteriormente, no final do século, com a instalação de missões católicas e evangélicas, e postos do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), abertos entre 1940 e 1960, iniciou-se uma regularidade na relação com os de fora e consequências diversas foram desencadeadas. De acordo com Albert e Goodwin (1997), por exemplo, a criação dos postos propiciou uma onda de sedentarização das comunidades indígenas, na medida em que estes forneciam objetos manufaturados, assistência sanitária e alimentos para os povos das regiões em que se instalavam. Sabe-se que esse quadro foi responsável pela origem de surtos epidêmicos graves, de doenças como gripe, varíola, sarampo, coqueluche, etc.

Com base nos registros acerca do contato entre os índios dessa etnia e a sociedade envolvente, percebe-se que o saldo é, na maioria dos casos, negativo, como também o é com outros povos indígenas. Assim, em decorrência dos danos que esta crescente relação veio causando na trajetória da comunidade, projetos de educação vêm sendo criados e difundidos, a fim de sensibilizarem e lembrarem aos yanomami os seus próprios direitos. Há, ainda, a tentativa de preservação cultural e luta contra a intensidade da influência exógena por receio de que esta seja capaz de apagar ou invalidar aquilo que pertence à formação deste povo. Tal preocupação recorrentemente transparece nas palavras do xamã yanomami Davi Kopenawa:

[...] Hoje as falas que não param de chegar da cidade abafam a voz de nossos ancestrais. As palavras dos *xapiri* se enfraqueceram na mente dos jovens. Temo que estejam interessados demais nas coisas dos brancos. Vários deles tem medo do poder da *yãkoana* e de virar xamãs. Ficam apreensivos com a ideia de ver os *xapiri* e temem sua agressividade [...] (ALBERT; KOPENAWA, 2015. p.507) .

Diante dessa realidade, professores yanomami vêm sendo capacitados para que sua cultura e sua língua materna sejam reforçadas nas escolas. Nesse contexto, em 2009 na comunidade de *Komixipiwei*, quatro pajés narraram, separadamente, histórias que antes habitavam as suas respectivas memórias, pois foram transmitidos oralmente por anciãos em ritos, festas e celebrações características dessa sociedade até chegarem a eles. Essas narrativas são mitos de fundação, conhecidas por seus narradores como “histórias dos primeiros tempos”, que descrevem o surgimento de elementos com os quais os índios e seres vivos em geral se deparam, como a noite, o dia, animais e alimentos; tal como sua própria existência, entre outros registros. As narrativas dos pajés foram transcritas mantendo a língua original das gravações e posteriormente traduzidas para o português dando origem ao livro *História mitológica do grupo Parahiteti*, publicado em 2010 pela editora ECidade, subdivisão da editora Hedra e organizado por Anne Ballester Soares, professora bilíngue yanomami-português que conviveu com o povo em questão de 1994 ao início de 2019. O livro, reconhecido como recurso didático, pode ser considerado como um experimento editorial e educacional e sem dúvidas marca a transição da cultura oral para a escrita nas comuni-

dades yanomami do Amazonas. Contudo, as consequências desse processo, por ser recente, são ainda incertas e não deixam de preocupar, principalmente, a organizadora da obra.

Como diversos materiais que vêm sendo confeccionados em escolas indígenas por todo o Brasil, o livro supracitado foi pensado, elaborado e finalmente produzido com o propósito de despertar nos índios, sobretudo os mais jovens, o interesse por sua própria cultura, sua origem e conseqüentemente seus mitos. Tal objetivo foi salientado pela organizadora do material, Anne Ballester, em sua introdução e aponta para os problemas postulados também pelo xamã Davi Kopenawa de reconhecimento e pertencimento resultantes da globalização que afeta as tribos, como visto acima. Não é difícil imaginar, nesse contexto, quais são esses elementos que vêm tirando o foco dos jovens yanomami das suas obrigações dentro da aldeia, e de seu funcionamento em geral. É evidente, nesse sentido, que o contato com os brancos possibilita a experimentação de novos sistemas de organização social e todo tipo de consumo proliferado pela globalização passa, também, a chamar atenção, como produtos eletrônicos, calçados e roupas de determinadas marcas, alimentação industrializada, etc.

Após as breves elucidações feitas acima, evidencia-se que a reunião de mitos cosmogônicos, registrada em livro, contempla dois propósitos importantes diante dos contatos interétnicos vividos pela tribo yanomami: a necessidade de material didático diferenciado nas escolas da comunidade, onde ensina-se a ler e escrever, somada à tentativa de reforçar sua cultura e, enfim superar as atrações da globalização, que afetam principalmente os jovens integrantes da etnia. Apesar de tais justificativas, como visto no tópico introdutório desse texto a produção do material citado desencadeia um paradoxo, visto que insere na organização social Yanomami uma nova prática, fruto das relações com o não índio. O uso da escrita por uma sociedade anteriormente funcionalmente ágrafa, no sentido que, apesar da presença – recente – da escola, não via necessidade de escrever em sua rotina, torna-se objeto de resistência, sobretudo por parte das personalidades mais velhas da tribo. Convém, nesse sentido, observar a relação do povo Yanomami com a oralidade e sua ligação com os seus ancestrais, que, sabe-se, são ativamente participantes da vida na tribo. Ademais, é relevante analisar como a novidade é encarada pelos próprios integrantes das comunidades, o que torna-se possível a partir das falas de Davi Kopenawa, já citada grande liderança Yanomami.

## **ORALIDADE E ESCRITA**

A preocupação em relação às influências exteriores, por diversas vezes marcada nas falas do xamã Davi Kopenawa, é evidenciada inicialmente diante da cultura escrita. Porém, seria precipitado dizer que esse posicionamento caracteriza-se como uma particularidade dos povos indígena, visto que é, na verdade, compartilhado por sociedades ao redor do mundo com características diversas, mas que compartilham a predominância da oralidade. Tal fato pode ser evidenciado nas observações de Verena Alberti ao analisar situações semelhantes, porém pertencentes ao Nordeste brasileiro. A autora, de acordo com a visão dos indivíduos pertencentes à comunidade oral observada em sua pesquisa, certifica o posicionamento com a compreensão de que ao transformar o que é transmitido oralmente em escrito, há uma reformulação e muitos aspectos são deixados para trás, como será pontuado mais à frente.

[...] a história é para ser contada e ouvida, e não para ser escrita e lida. É como se fosse impossível trazer para o escrito a multiplicidade do oral, as diferentes narrativas. Sempre ficará faltando algo, sempre algo ficará de fora (ALBERTI, 2005. p. 14).

Para tornar tais afirmações mais claras, é necessário ressaltar que grupos podem possuir seus próprios esquemas geradores de percepção e representações coletivas e, portanto, distintas construções do mundo social (DURKHEIM; MAUSS, 1903 apud CHARTIER, 2002). Tal posicionamento ajuda a compreender um aspecto dentre a complexidade que compõe a organização social indígena e demonstra uma lógica particular de funcionamento. Nesse contexto, segundo Marcel Mauss, há na maioria das sociedades tradicionais a forte presença da troca de modo que elas seriam regidas por três obrigações, a saber: dar, receber e retribuir. As postulações do antropólogo, aqui fortemente simplificadas, levam a compreensão de que esta relação ocorre não apenas com os seres humanos entre si, mas também entre homens e espíritos e contempla não só objetos físicos, mas também cargos, dignidades, privilégios, cujo papel sociológico é, no entanto, o mesmo que o dos bens materiais (LÉVI-STRAUSS, 2003),

[...] todas essas instituições exprimem unicamente apenas um fato, um regime social, uma mentalidade definida: é que tudo, alimentos, mulheres, filhos, bens, talismãs, solo, trabalho, serviços, ofícios sacerdotais e funções, é matéria de transmissão e de prestação de contas. Tudo vai e vem como se houvesse troca constante de uma matéria espiritual que compreendesse coisas e homens, entre os clãs e os indivíduos, repartidos entre as funções, os sexos e as gerações (MAUSS, 2003. p. 203).

Dessa forma, evidencia-se que a construção do ser indígena está pautada em relações complexas com elementos indissociáveis. No que diz respeito às palavras, portanto, não poderia ser diferente. Para Kopenawa, por exemplo, elas foram colocadas em seu peito quando se tornou xamã, nos rituais próprios da ocasião. Ele reforça em *A queda do céu* (2015) que são palavras de *Omama* e dos *xapiri* que já habitavam seus antepassados e quando tornaram-se dele, começaram a crescer, ligando-se umas às outras, infinitamente. Enfatiza também que não as leu em nenhum livro ou teve aulas para aprendê-las, ao invés disso, afirma que *Oma-ma* foi seu único professor. Percebe-se que a oposição entre sua forma de aquisição dos conhecimentos e a dos brancos é algo recorrente em sua fala, mas há ainda mais argumentos que possibilitam a resistência diante do registro escrito. Torna-se evidente, a partir das observações de Mauss e dos relatos de Davi Kopenawa, que não só as dádivas, mas também as funções nas sociedades indígenas não ocorrem despretensiosamente, visto que, se um indivíduo possui determinado encargo na tribo, infere-se que este recebeu de alguma divindade o ensinamento para exercê-la. Assim, ocorre, evidentemente, com as práticas de transmissão orais, citadas na introdução desse texto, pois o poder de transmitir conhecimento através da fala geralmente é atribuído a uma entidade a quem é necessário recorrer para adquiri-lo.

Os testemunhos do chefe indígena ilustram uma diferença de concepção do que é estudar para aprender entre os brancos e os yanomami. Os últimos não acreditam que a capacidade de apreender os conhecimentos e criar associações é que lhes é dada pelos deuses,

como fazem alguns dentre o primeiro grupo, mas sim no ato de receber os espíritos, os dons, as histórias, as palavras etc. que vão morar dentro deles de acordo com as funções adquiridas por cada um. Todos estes elementos fundamentais para a organização e compreensão social constroem a memória dessa comunidade e apenas nela ficam arquivados os conhecimentos, como Kopenawa gosta de enfatizar, diferenciando sempre do branco que se vale do recurso escrito. Tais observações refletem apenas parte da imensa riqueza de elementos pertencentes a cada prática vigente nas sociedades de cultura oral. Porém, a partir dessa breve elucidação, nota-se que em relação à transmissão dos mitos cosmogônicos a inserção da nova ferramenta, a escrita, em tais comunidades, inviabiliza as relações expostas acima. Pode-se dizer que, ainda dentro desta lógica de funcionamento indígena e mais precisamente yanomami, a prática afeta, também, o caráter mutável dos mitos cosmogônicos, essencial para a manutenção da cultura da sociedade em questão. Enquanto o homem moderno preza pela irreversibilidade dos acontecimentos, busca versões mais plausíveis e nelas crê sem aceitar atualizações, como pode-se verificar na cultura cristã, mas também diante de informações transmitidas pela mídia televisiva, ou por discursos revestidos de autoridade; o homem das sociedades tradicionais lida com a história a partir de outra perspectiva. Segundo Elíade (2004), ele é obrigado a, além de arquivar a memória mítica de seu povo, conseguir atualizá-la de acordo com suas necessidades. Tal caráter é observado também por Paul Zumthor, em outras comunidades orais:

objetos transmitidos pela transição oral não são imutáveis. Canções, ditos populares, rezas, mitos etc. não são, digamos, produtos intactos disponíveis em uma prateleira, os quais podemos escolher. Como sua forma de transmissão oral, para que se atualizem e se manifestem, precisam do momento, da contingência, que irá influir na sua manifestação, pois é o momento que determina, em grande parte, para que e como algo é narrado (1993. p.17).

Esta característica dos mitos revela uma natureza contraditória, visto que é uma prática tradicional, porém constantemente reformulada em função de circunstâncias imediatas. Ainda que possa parecer fruto de influências de fora e aponte para uma abertura cultural, de acordo com Bruce Albert (2002), reforça o que há de mais tradicional nas sociedades indígenas e não invalida os acontecimentos narrados, nem põe em xeque noções como a de verdade, como é feito pelo homem moderno. De acordo com Paul Zumthor (1993. p.18), essa característica contraditória torna a tradição oral ainda mais admirável, como fica evidente no trecho abaixo.

A tradição oral, como as tradições de modo geral, está calcada na repetição. Em princípio, ambas as premissas são contraditórias. Esse talvez seja o grande fascínio exercido pela tradição oral: o fato de se tratar de um patrimônio coletivo comum, que, no entanto, não existe sem a ação permanente daqueles que o repetem e, portanto, o transformam (ZUMTHOR, 1993. p.18).

Dito isso, tornam-se ainda mais explícitas as razões que sustentam a resistência dos índios mais velhos perante a prática escrita. O texto escrito fixa-se, impossibilita a repetição e reformulação, o acompanhamento do ritual, a presença espiritual responsável por

sua propagação e os demais elementos citados. Toda esta mudança reflete evidentemente, nos objetos, temas das narrativas e desencadeia sua ressignificação, como ocorreu com *História mitológica do grupo Parahitei*, vendido pela editora Hedra como literatura. Porém dentre tantos pontos negativos, há uma possibilidade de utilizar esta nova prática a favor da preservação cultural da tribo. E apesar de sua postura inicial, é o próprio xamã yanomami Davi Kopenawa que verifica tal forma de uso. O material escrito, diferente dos mitos contados na comunidade tem um alcance incalculável. Basicamente, no caso do livro que é tomado como objeto neste trabalho a partir de sua publicação, qualquer leitor da língua yanomami ou português passa a poder ter acesso àquelas histórias de fundação. Portanto o chefe indígena reconhece a necessidade de escrever para revestir-se de autoridade nesse mundo dos brancos em que o papel tem mais importância do que a palavra dita. Ele percebe, depois de algum tempo observando a sociedade moderna na qual se inseriu em busca de melhorias para sua etnia, que escrever é gerar reconhecimento dentro dessa realidade, passar a ocupar um lugar de destaque e destruir a visão deturpada do índio construída e enraizada desde os primeiros contatos com os brancos. Esta consciência reflete o desejo de se projetar:

[...] para que minhas palavras sejam ouvidas longe da floresta, fiz com que fossem desenhadas na língua dos brancos. Talvez assim eles afinal as entendam, e depois deles seus filhos, e mais tarde ainda, os filhos de seus filhos. Desse modo as ideias a nosso respeito deixarão de ser tão sombrias e distorcidas e talvez até percam a vontade de nos destruir. Se isso ocorrer, os nossos não mais morrerão em silêncio, ignorados por todos, como jabutis escondidos no chão da floresta (KOPENAWA; ALBERT, 2015. p.76).

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com as observações feitas neste trabalho, foi possível perceber para qual real necessidade a inserção da escrita na sociedade em questão aponta. O livro *História Mitológica do Grupo Parahiteri* que indica a transição das práticas orais para escritas, com o objetivo inicial de reforçar a cultura yanomami, principalmente entre os jovens, na tentativa de preservar seus aspectos fundadores, que vêm sendo ameaçados, reflete uma realidade ainda mais ampla. Nesse ínterim, seguindo a linha de Hall (2015), percebe-se que há exageros em algumas discussões que tomam como tema a influência das sociedades modernas sobre as tradicionais, na atualidade.

[...] as sociedades da periferia têm estado sempre abertas às influências culturais ocidentais e, agora mais do que nunca. A ideia de que esses são lugares “fechados” – etnicamente puros, culturalmente tradicionais e intocados até ontem pelas rupturas da modernidade – é uma fantasia ocidental sobre a “alteridade”: uma “fantasia colonial” sobre a periferia, mantida pelo Ocidente, que tende a gostar de seus nativos apenas como “intocados” [...] (HALL, 2015. p. 47).

A partir dessas postulações, pode-se compreender porque os objetivos que permeiam a criação do livro de mitos são mais amplos do que atrair os índios afetados pela globalização, ainda que não invalide essa realidade. A escrita, apesar de desfazer relações que demon-

stram a riqueza do povo indígena, como foi exposto acima, não parece ameaçar a existência destes saberes, por mais que seja um elemento de fora, inserido por brancos nesta sociedade tradicional. Pode-se dizer, portanto, que a transição do oral para o escrito na comunidade yanomami da Amazônia indica muito mais uma vontade de se afirmar em uma posição de autoridade diante do não-índio, napë, de ser reconhecido e respeitado como povo e mudar as visões deturpadamente disseminadas desde os tempos do descobrimento. Como foi pautado diversas vezes pela grande liderança yanomami Davi Kopenawa, a escrita de seus mitos e de suas experiências permite-lhes dialogar com a assim chamada sociedade moderna, “branca”.

## REFERÊNCIAS

- ALBERT, Bruce. Os yanomami do Brasil. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. A queda do céu: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ALBERT, Bruce. O ouro canibal e a queda do céu. Uma crítica xamânica da economia política da natureza (Yanomami). In: ALBERT, Bruce; RAMOS, Alcida Rita (Orgs). Pacificando o branco: cosmologias do contato no norte-amazônico. São Paulo: Ediora UNESP, 2002.
- ALBERT, Bruce; Gomez, Gale Goodwin. Saúde Yanomami: um manual etnolingüístico. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1997.
- ALBERTI, Verena. Tradição oral e história oral: proximidades e fronteiras. História Oral, v. 8, n. 1, 2005.
- CHARTIER, Roger. A história cultural: entre práticas e representações. 2. ed. Lisboa: DIFEL, 2002.
- ELÍADE, Mircea (2004). Mito e realidade. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. A queda do céu: palavras de xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Introdução à obra de Marcel Mauss. In: MAUSS, Marcel. Sociologia antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Mito e significado. Lisboa: Edições 70, 2014.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. O pensamento selvagem. Campinas, Sp: Papirus, 2012.
- MAUSS, Marcel. Sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- PARAHITERI, Pajés (autores); BALLESTER SOARES, Anne (org e trad.). A árvore dos cantos. São Paulo: Hedra, 2017b.
- PARAHITERI, Pajés (autores); BALLESTER SOARES, Anne (org e trad.). O surgimento dos pássaros. São Paulo: Hedra, 2017a.
- RAMALHO, Moisés. Os Yanomami e a morte. 2008. 168 f. Tese (Doutorado) - Curso de Antropologia Social, Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- SOARES, Anne Ballester (Org). Nohi patama Parahiteri pe re Kuono wei te ã. História Mitológica do grupo Parahiteri. São Paulo: Hedra; Ecidade, 2010.
- ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz: a “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

RECEBIDO EM 06/11/2019 APROVADO EM 03/12/2019

# UMA ÍNDIA PARA OCIDENTAIS? A POETOLOGIA DIASPÓRICA DE SALMAN RUSHDIE E DEEPA METHA EM *MIDNIGHT'S CHILDREN*

MANFRED ROMMEL MOURÃO\*

ROSELI BARROS CUNHA\*\*

**RESUMO:** Este trabalho examina o filme *Midnight's Children*, de Deepa Mehta, partindo das teorias dos estudos de adaptação descritiva de Patrick Cattrysse (2014) e da noção de poetologia de André Lefevere (2007). Procuramos entender, por meio da abordagem do primeiro teórico, como a análise de filmes deve levar em consideração o contexto alvo da adaptação de uma obra; baseamo-nos no segundo teórico para examinar a poetologia dos idealizadores; por fim, examinamos como o conceito de orientalismo na arte pode também ser produzido por não ocidentais, e as implicações desse fenômeno para a literatura e o cinema.

**PALAVRAS-CHAVE:** Adaptação; *Midnight's Children*; Público ocidental.

## THE DIASPORIC POETOLOGY OF SALMAN RUSHDIE AND DEEPA METHA IN *MIDNIGHT'S CHILDREN*

**ABSTRACT:** This paper to examine Deepa Mehta's film *Midnight's Children*, based on the theories of descriptive adaptation studies by Patrick Cattrysse (2014) and the notion of poetology by André Lefevere (2007). We seek to understand, through the approach of the first theorist, how the analysis of films must take into account the context of the adaptation of a literary work; we based on the second theorist to examine the poetology of the creators; finally, we examine how the concept of orientalism in art can also be produced by non-westerners, and the implications of this phenomenon for literature and cinema.

**KEYWORDS:** Adaptation; *Midnight's Children*; Western audience.

\*Doutorando em Letras (Literatura Comparada) pela Universidade Federal do Ceará. . E-mail: manfred\_rm@hotmail.com

\*\*Professora Associada da Área de Espanhol do Departamento de Letras Estrangeiras, membro efetivo do Programa de Pós-Graduação em Letras (Literatura Comparada)



## INTRODUÇÃO

Segundo Patrick Catrysse (2014), a adaptação fílmica de obras literárias se vincula tanto ao processo de ajuste do produto em si quanto à obra final que dessa recriação resulta. A análise fílmica, segundo o autor, busca elucidar não apenas as relações intersemióticas entre os dois produtos, mas igualmente verificar o fim que se buscou com a recriação do texto literário em uma dada atmosfera: “A film adaptation is studied as a particular type of film functioning as an adaptation within a particular film context”<sup>1</sup> (CATRYSSSE, 2014, p. 229) .

Ao observar as peculiaridades de uma transposição da mídia escrita para a audiovisual, nos deparamos como o produto final, orientado pelo texto e contexto, se insere em um novo paradigma semiótico. Nesse sentido, este trabalho tenta avaliar a relevância deste paradigma mesmo através do processo de adaptação do romance *Midnight's Children* (1981), de Salman Rushdie, para o filme homônimo de 2012, dirigido por Deepa Mehta.

Havendo uma lacuna de 30 anos entre a publicação do livro e a realização do filme, buscamos inserir a conjuntura de reelaboração do novo texto, com vistas a identificar a orientação de seus idealizadores para um público específico (o ocidental, hipoteticamente), e pensar as implicações dessa representação para a audiência alvo que sugerimos. Reiterando as considerações de Catrysse (2014, p. 232), este trabalho oferece uma análise experimental de como o direcionamento ao “target-(con)text-oriented”<sup>2</sup> se correlaciona ao ponto de vista adotado por Metha e Rushdie, seus idealizadores. Logo, ao problematizar, através de elementos da produção, as percepções dos principais envolvidos e da própria estética do filme, buscamos elucidar a questão-chave que paira sobre o título deste trabalho: *Midnight's Children* é um filme para que público?

Somamos às considerações dissertadas a partir desse problema um breve exame teórico do orientalismo e suas implicações para a arte globalizada do século XXI, na qual cremos estar inserida a adaptação do nosso objeto de estudo. Nos tópicos adiante, descrevemos como a trajetória intelectual de Metha e Rushdie influenciou na produção do filme, objetivando, sistematicamente: 1. examinar a corrente poetológica de ambos e suas extensões no meio cultural indiano e ocidental; 2. elucidar algumas críticas a respeito da produção e recepção do filme; e 3. refletir sobre as novas formas de orientalismo e sua implicação para as políticas de representação atuais.

Este trabalho se funda em algumas observações coletadas de alguns meios de comunicação e textos acadêmicos sobre adaptação fílmica e políticas de representação – seleção esta que talvez não seja justa em função da variedade infinita de textos acerca da tradução intersemiótica e alguns de seus desdobramentos.

### 1. A POETOLOGIA DE RUSHDIE E METHA: TRAJETÓRIAS E INFLUÊNCIAS

André Lefevere (2007) analisa o sistema literário através de uma série de elementos

<sup>1</sup>Uma adaptação é estudada tanto como um tipo particular de função fílmica quanto como uma adaptação dentro de um contexto cinematográfico específico.” (tradução nossa)

<sup>2</sup>(con)texto-alvo-orientado” (tradução nossa)

extrínsecos à obra literária que contribuem diretamente para a sua divulgação, canonização e/ou negligência pelos círculos intelectuais, apontando para a *ideologia* e as *correntes poetológicas*. Para o autor, a ideologia percorre toda a produção literária, do mecenato à publicação, o que exige que autores, obras e meios de comunicação se adaptem às circunstâncias pré-estabelecidas pela corrente dominante.

Contudo, se cabe a ideologia “manipular” a reescrita, ela não é fator único, cabendo também, segundo o autor, as motivações de ordem poetológica, uma vez que a poetologia pode ser entendida como a dominante estilística e estável de uma determinada época, o que imobiliza a estrutura do sistema e o controla: “se algumas reescrituras são inspiradas por motivações ideológicas, ou produzidas sob restrições ideológicas, [...] outras reescrituras são inspiradas por motivações poetológicas” (LEFEVERE, 2007, p. 22).

Segundo ele, o Sistema Literário, extraído da noção de polissistema de Itamar Even-Zohar (2013), abrange uma vasta gama de predisposições que interagem e controlam as obras de acordo com a cultura em que ele é produzido e consumido, alicerçando-se às correntes poetológicas e a ideologia dominantes em um dado sistema numa época específica: “Um fator de controle pertence inteiramente ao sistema literário; o outro se encontra fora desse sistema. O primeiro fator tenta controlar o sistema literário de dentro por meio dos parâmetros estabelecidos pelo segundo fator” (LEFEVERE, 2007, p. 33).

Os profissionais controlam a divulgação da literatura e a ideologia controla a sua leitura. Se por um lado os escritores podem apresentar certa visão de mundo através de suas obras, o que podemos associar à poetologia; por outro, o sistema de ideias dos meios de comunicação pode facilmente distorcer o que esses escritores ousaram fazer, por meio de componentes ideológicos, econômicos e de *status* (LEFEVERE, 2007, p. 35-36). Assim, esses componentes ordenariam nossas ações diante das obras, nos fazendo percebê-las como o senso comum (muitas vezes institucionalizado e acadêmico) parece representar.

A reescritura<sup>1</sup>, palavra chave na sua terminologia, não é completamente manipulada, podendo apresentar motivações poetológicas próprias. Contudo, essas motivações poéticas se adequam ou são coagidas pelo sistema dominante, com a (falsa) pretensão de serem estáveis ou a-históricas, o que imobiliza a dinâmica do sistema e nos repassa uma visão engessada dos produtores culturais. Logo, ao observarmos o que consensualmente o Sistema Literário (que admite uma “universalidade”) afirma sobre Rushdie e Metha, percebemos uma ligação “poetológica” entre as suas obras. Uma breve passagem por Enciclopédias especializadas de Literatura e Cinema nos apresenta em consonância a escritura “entrelugar” dos dois.

(Ahmed) Salman Rushdie (1947 – ) é escritor e ensaísta nascido em Bombaim, filho de família muçulmana secularizada e educado na Inglaterra. A educação bicultural de Rushdie revela os temas que percorrem todo o seu trabalho, que se caracteriza pela recriação de alegorias e fábulas do Oriente e do Ocidente, muitas vezes classificadas como expoentes do realismo mágico: “He is an agnostic Muslim and feels torn between different cultures”<sup>2</sup> (DIAMOND, 2005, p. 377).

*Midnight's Children* (1981), premiado romance censurado por Indira Ghandi, conta a história de Saleem Sinai, nascido à meia-noite do dia em que a Índia conseguiu a independência e

<sup>3</sup> Para Lefevere, toda escritura é reescritura: adaptação, tradução, cópia, paródia. A textualidade dos textos é sempre intertextual.

<sup>4</sup> “Ele é um muçulmano agnóstico e se sente dividido entre diferentes culturas” (tradução nossa)

cuja vida se torna metáfora do destino político da nova nação. Em *Shame* (1983), o tema central da narrativa é o Paquistão, a luta entre o governo militar e civis e a cultura da vergonha que oprime as mulheres. *The Satanic Verses* (1988) é um romance panorâmico sobre a imigração na Inglaterra, abordando o contestável “multiculturalismo” do país. Alguns muçulmanos consideraram certas passagens do livro como blasfemas, o que rendeu a Rushdie uma fatwa (sentença de morte), promulgada pelo aiatolá Khomeini em fevereiro de 1989. (cf. DRABBLE, 2000, p. 885-886).

Suas produções posteriores igualmente evocam a relação entre tradições do Oriente e do Ocidente e foram mundialmente agraciadas: a história infantil *Haroun and the Sea of Stories* (1990), a coleção de ensaios e entrevistas *Imaginary Homelands* (1991) e a coletânea de contos *East, West* (1994). *The Moor's Last Sigh* (1995) é um estudo das heranças culturais da Índia, definido por Telma Borges (2006) como uma escrita “bastarda”. *The Ground Beneath her Feet* (1998) confronta o mito grego de Orfeu e Eurídice com a cultura popular na Índia dos anos 1950. *Fury* (1999) adentra numa trama de mistério e fantasia e apresenta, igualmente, nuances múltiplas de várias culturas. *Step Across this Line* (2002) é uma coleção de textos de não-ficção sobre diferentes temas e *Shalimar, the Clown* (2005) uma reflexão sobre o terrorismo em tempos pós 11 de Setembro. *The Enchantress of Florence* (2008) revive uma personagem da Pérsia medieval e como a cultura oriental influenciou na Itália do Renascimento.

Deepa Metha (1950 – ) teve uma formação semelhante à de Rushdie. Nascida em Amritsar, falava inglês em casa e teve forte ligação com o cinema, pois seu pai trabalhava como um distribuidor de filmes na cidade. Mudou-se com a família para Nova Delhi ainda criança, mais tarde estudou filosofia e produziu pequenos documentários no país. Nos anos 1970 imigrou para o Canadá e desde então tem feito carreira na América do Norte.

Em Toronto, já com nacionalidade canadense, primeiro trabalhou como roteirista de filmes infantis e realizou alguns documentários e séries de televisão. No fim dos anos 1980 começou a fazer longas-metragens, o que resultou em *Martha, Ruth and Edie* (1988) e *Sam and Me* (1991); este último seu primeiro pequeno êxito, longa-metragem que conta a história de um idoso judeu que vive em Toronto e um jovem imigrante muçulmano indiano que trabalha como seu zelador – o filme foi o início de uma carreira no cinema que explorava o contato entre as tradições indianas e a vida no hemisfério norte. Por seu sucesso com o filme, foi contratada por George Lucas para dirigir a série televisa *The Young Indiana Jones Chronicles* e trabalhou como consultora de produção do filme canadense sobre lesbianismo, *Skin Deep* (1994), de Mid Onodera.

Talvez o contato com o tema da sexualidade a tenha influenciada a produzir o seu primeiro sucesso, *Fire* (1996), que lhe rendeu notoriedade na indústria cinematográfica mundial e forte censura e crítica na Índia, já que retrata o relacionamento homossexual entre duas mulheres hindus. Este foi o primeiro filme de sua Trilogia dos Elementos, seguido de *Earth* (1999), sobre a partição do subcontinente indiano e os conflitos entre *sikhs*, muçulmanos e hindus; e *Water* (2005), acerca da incidência da fé hindu em viúvas no fim dos anos 1930 em um retiro em Amritsar. Este último lhe lançou para uma carreira solene, chegando a ser indicada ao Oscar de melhor filme estrangeiro. Os três filmes são definidos pela própria nos seguintes termos: “Fire is about the politics of sexuality and Earth is about the politics of war and Water is about the politics of religion and how they all effect woman. That’s what connects them” (METHA in

CHRISTIAN & JACKSON, 2010, p. 6)<sup>3</sup>.

Embora seus filmes abordem reflexões que, para o público distanciado, sejam perfeitamente naturais de serem discutidas, entre indianos eles podem soar indiferentes. Desde então a cineasta é vista com maus olhos por muitos de seus compatriotas por tocar em temas delicados, tais como a sexualidade, governos autocráticos e a fé hindu. Ora esses temas podem ser vistos como tabus, passíveis de discussão; ora eles têm uma peculiaridade que pode soar completamente descontextualizada para quem os acompanha de longe<sup>4</sup>.

Por filmes como *Fire* e *Water*, ela é identificada como uma realizadora de filmes em diáspora. Muitas críticas endereçadas à cineasta estão fincadas na prerrogativa de que talvez ela não tenha experiência suficiente do que representam as tradições indianas, por estar tanto tempo fora do país:

Mehta has been vulnerable to attack because, though born in India, she has lived in Canada for much of her adult life. It might be doubted that she really should be classified as an Indian filmmaker. The fact that the dialogue in the original version of *Fire* (though not *Water*) was in English rather than Hindi perhaps reinforces this objection. Thus, she is a representative of diaspora or transnational cinema which might be portrayed as inauthentic because tainted by outside influences and insufficiently rooted in genuine Indian traditions. However, as already noted, notions of “authenticity” are problematic given the sheer diversity of Hinduism(s). Moreover, the voices of Hindus beyond the Indian subcontinent are an important feature of contemporary Hinduism in an increasingly globalized world. Nor is it clear why membership of a diaspora community should disqualify a filmmaker from making legitimate and sometimes critical comments on her original home culture (BURTON, 2013, p. 12)<sup>5</sup>.

A controversa identidade de Mehta, ao mesmo tempo que revela a sua binacionalidade, também parece expor problemas análogos a sua visão de mundo. Se por um lado ela pode ser entendida como uma cineasta feminista, *queer*, multicultural, por outro sua representação do indiano aponta para uma versão que pode soar monolítica para alguns.

*Water*, seu mais premiado filme, se passa nos anos 1930, basicamente em um retiro de Amritsar, que é apenas uma parte ínfima da imensidade do país. Desta década para o século XXI

---

<sup>3</sup> “Fire é sobre a política da sexualidade, Earth é sobre a política da guerra e Water é sobre a política da religião e como todas elas afetam a mulher. É isso que os liga.” (tradução nossa)

<sup>4</sup> Em artigo publicado no Toronto Review, P. P. R. Nain (1999) alega que temas como o lesbianismo, na Índia, podem ter uma Caracterização muito singular, porque o conceito de “homossexualismo” é completamente indiferente para muitos indianos. Assim, o público pode ter sentido revolta ou ter achado desinteressante, já que a noção de “queer” entre norte-americanos, por exemplo, não é corriqueira para um indiano. A autora discorre sobre a recepção de *Fire* no país, elencando elementos que não definem o seu público como necessariamente homofóbico, mas como alheio à própria noção de “amor homossexual” tal como é entendida no Ocidente. Logo, sua recepção não pode ser enquadrada totalmente em termos positivos ou negativos. Aliás, a censura indiana exigiu apenas que os nomes das personagens fossem alterados (pois eram nomes de divindades do Ramayana) e ele foi banido apenas em Mumbai (Bombaim) e Nova Delhi.

<sup>5</sup> “Mehta tem sido vulnerável a ataques porque, embora tenha nascido na Índia, vive no Canadá por grande parte de sua vida adulta. Pode-se duvidar que ela realmente deva ser classificada como cineasta indiana. O fato dos diálogos na versão original de *Fire* (embora não em *Water*) ter sido em inglês e não em hindi talvez reforce essa objeção. Assim, ela é uma representante da diáspora ou do cinema transnacional que pode ser retratado como inautêntico, por estar contaminado de influências externas e insuficientemente enraizado nas tradições genuínas da Índia. No entanto, como já observado, as noções de ‘autenticidade’ são problemáticas, dada a grande diversidade do(s) hinduísmo(s). Além disso, as vozes dos hindus além do subcontinente indiano são uma característica importante do hinduísmo contemporâneo em um mundo cada vez mais globalizado. Tampouco está claro por que a filiação a uma comunidade da diáspora deve desqualificar um cineasta de fazer comentários legítimos e, por vezes, críticos sobre sua cultura original.” (tradução nossa)

muita coisa mudou e o sujeito indiano sofreu metamorfoses, não se podendo argumentar que ele seja o mesmo nos dias atuais. Apesar disso, para o público descontextualizado, isso pode facilmente caracterizar um estereótipo (na esteira do Orientalismo) indiano – sobretudo da mulher –, pois 1. Pode entendê-lo de forma generalizante; e 2. Achar que os momentos históricos não alteraram a personalidade do povo. É claro que isso não anula o fato da Índia ser um país, grosso modo, ultraconservador ou misógino, mas as generalizações a respeito da estereotipação são equívocos, muitas vezes, emblemáticos, já que devem ser trabalhados de acordo com a cultura vigente no território particular e o momento histórico.

Outros dois filmes seus, por exemplo, acentuam um tema delicado para o imaginário indiano: o casamento arranjado, sob a perspectiva diaspórica em que a cineasta se encontra (Índia – Canadá). O primeiro desses é *Hollywood/Bollywood* (2002), que se centra no casamento de um jovem rico indo-canadense vivendo em Toronto, cuja mãe viúva está desesperada para vê-lo casado, após a morte do namorado de sua irmã – esse fato desencadeia uma série de problemas de ordem familiar e conjugal com tom comedido e irônico. O outro é o filme de realismo mágico *Heaven on Earth* (2008), que retrata a vida de uma jovem noiva deixando sua casa no Punjab, Índia, para morar em Ontario, Canadá, onde seu marido prometido e sua família aguardam sua chegada.

Estes dois filmes retomam as diatribes de temas caros à tradição hindu, ainda hoje seguida rigorosamente por muitos indianos. Embora os filmes apresentem nuances desse tema, muitos indianos, inclusive mulheres, defendem o casamento arranjado; o que coloca o tema entre mundos.

Em decorrência dessas observações extraídas de fontes diversas, podemos indicar semelhanças visíveis entre os dois idealizadores do filme em questão: indianos residindo há muito tempo fora do país, aficionados por cinema, figuras polêmicas e com uma forte relação com o Ocidente. Metha e Rushdie sinalizam para uma corrente poetológica que, seguindo os aspectos de produção e recepção das suas obras, salientam uma estética entrelugar. No hemisfério norte, suas obras são amplamente conhecidas e divulgadas, tanto por causa de polêmicas quanto pela mescla de tradições indianas e ocidentais; no Oriente, muitas vezes elas são tidas como irrelevantes, e seus realizadores vistos como traidores.

Seguindo a estética de Metha e Rushdie, podemos perceber uma estreita relação dos temas e dilemas diaspóricos entre eles, bem como se nota a consolidação de alguns desses traços na adaptação fílmica de *Midnight's Children*. Como Rushdie (2012, p. 512) afirma em sua autobiografia, a respeito do projeto que os dois reelaboraram, depois de uma tentativa frustrada no fim dos anos 1990: “O novo roteiro parecia mais adequadamente cinematográfico e o instinto de Deepa para o filme era muito próximo do dele”<sup>6</sup>.

Adiante, buscamos averiguar como o filme baseado no livro de Rushdie guarda consigo alguns dos elementos básicos da poetologia dos idealizadores, e como suas preferências por uma versão mais distanciada do público indiano podem ser salientadas através da percepção de cinema dos dois, da análise crítica, da temática e do público para o qual eles se voltam.

<sup>6</sup> O livro de memórias de Rushdie é escrito em terceira pessoa. Logo, quando o narrador se refere a “ele”, está se referindo ao próprio autor. Cumpre assinalar ainda, para uma compreensão das ideias de arte cinematográfica de Rushdie, as observações pontuadas por Bentes e Kuortti (2017) em seu artigo “Padma or not Padma: Audience in the Adaptations of *Midnight's Children*”. O texto passeia pelas adaptações do filme, seus trailers e a visão de cinema defendida pelo escritor indo-britânico, levando-nos a questionar a orientação e promoção do filme, conforme veremos adiante.

## 2. MIDNIGHT'S CHILDREN: UM OLHAR SOBRE SUA PRODUÇÃO E RECEPÇÃO

O filme de 2012, *Midnight's Children*, da cineasta indo-canadense, pode parecer um longa-metragem extremamente banal para quem assiste a uma projeção sua no distante do subcontinente indiano: a história da independência, a partição da ex-colônia inglesa, a guerra entre Índia e Paquistão, o estado totalitário de Indira Ghandi e a atmosfera conturbada do território durante um período de 60 anos. Contudo, para os indianos e alguns orientais, essa história não tem a mesma peculiaridade. Primeiro, porque a história do país no século XX é bastante delicada e controversa; segundo, os seus idealizadores são tidos como *personas non gratas* em sua própria nação.

Metha foi acusada pelas autoridades indianas de insultar as tradições hindus e alguns de seus filmes foram banidos em certas partes da Índia e tidos em outros países vizinhos como impróprios. Rushdie foi alvo de fundamentalistas islâmicos durante mais de 10 anos, e é geralmente mal visto no país por certas declarações polêmicas e obras que, para muitos indianos, deturpam a imagem do hinduísmo e personalidades. Coincidentemente, os dois atizariam a ira dos indianos mais uma vez no projeto de *Midnight's Children*<sup>7</sup>.

Fã incondicional de cinema, constantemente usado em seus livros, Rushdie sempre quis adaptar suas obras – engenho frustrado várias vezes, sobretudo pela fatwa que lhe foi ordenada. Após a tentativa frustrada em adaptar o livro para uma série televisiva, Rushdie encontrou Metha mais de uma década depois, que dizia ter muito interesse em adaptar o livro. A escolha por um longa-metragem foi endossada por Rushdie, que concedeu os direitos de filmagem por 1 dólar (RUSHDIE, 2012, p. 511).

As filmagens se deram no Canadá e Sri Lanka, tendo sérios problemas – chegando mesmo a terem sido barradas por reprimenda do Khomeini. Contudo, o filme foi concluído no início de 2012, e teve lançamento mundial em setembro do mesmo ano, no festival de Toronto. Analisamos sua tradução fílmica em dois níveis: o da idealização (produção) e o da narrativa, elencando aspectos que ofereçam uma interpretação baseada em elementos que julgamos pertinente para o desenvolvimento da tese central aqui indicada: o suposto neo-orientalismo do filme.

Estilisticamente, contrastado com os elementos da indústria cinematográfica indiana, tomados de Bose (2006), o filme é muito distinto dos feitos para o consumo em Bollywood, sendo, como o autor adverte, bastante deslocado do padrão indiano, por usar de recursos como tomadas visualmente deslumbrantes e longas. A própria cineasta assegura que não faz filmes no formato indiano: “I’m not a Bollywood director. I’m really not”, muito menos conhece a fundo o cinema nacional: “I’m not a Bollywood expert” (METHA in KHORANA, 2009)<sup>8</sup>.

Além disso, a cineasta deixou claro que não se preocupa com a distribuição de seus filmes na Índia. Quando interpelada sobre a possível exibição de seu longa mais premiado, *Water*, ela se mostrou alheia à distribuição no país ou ao que os indianos diriam: “I wish it could have

---

7 14 anos antes da adaptação do livro para um longa-metragem, Rushdie tentou fazer uma série para a BBC baseada no romance. Contudo, foi impedido de pôr adiante o projeto devido a problemas com autoridades hindus e muçulmanas, que protestaram contra ele e a realização do seriado. Ele descreve os atritos da tentativa de adaptação em sua autobiografia: Joseph Anton (USHDIE, 2012, p. 509-511).

8 “Eu não sou uma diretora de Bollywood. Eu realmente não sou” (...) “Eu não sou uma especialista em Bollywood” (tradução nossa)

been, maybe if I got lucky. But then Ravi Chopra, who is not a distributor, actually said, I will distribute it because I want every Indian to see it. It was so nice of him. So maybe even if twenty people saw it, that is good”<sup>9</sup> (METHA in KHORANA, 2009).

Como acentua Bose (2006), o cinema de arte na Índia não tem muito espaço no país. São considerados pouco dançantes e elétricos pelos telespectadores, que preferem filmes *masalas*<sup>10</sup>. Ao contrário dos filmes tão bem recebidos pelos indianos, o de Metha se utiliza de uma estética completamente indiferente para um indiano, o que condiz com as próprias noções de arte que a cineasta diz lhe influenciar:

When I was growing up in Delhi and I went to university in Delhi, I used to watch [Indian] films. I grew up with a very healthy dose of Indian commercial cinema. My father was a film distributor, so from a very young age I saw commercial Indian cinema. But once I went to university, or even my last year of school, I really started watching and enjoying Satyajit Ray and Ritwik Ghatak and had exposure to non-Hindi cinema and non-Hollywood cinema. At university, I was also exposed to directors like Truffaut and Godard. There was also intense exposure to Japanese cinema. So, Ozu, Mizoguchi (METHA in KHORANA, 2009)<sup>11</sup>.

Embora ela demonstre certa afeição ao circuito de filmes indianos na base de suas origens, em sua formação intelectual e cinematográfica sua predileção se volta para filmes de arte indianos de Satyajit Ray e Ritwik Ghatak (altamente reconhecidos e vistos mundialmente), a *Nouvelle Vague* e o cinema de arte japonês, também bastante influente na Europa e América do Norte.

Aliás, cabe ainda ressaltar a declaração de Metha acerca de quem ela considera ser seu público. Em entrevista de 2009, quando interpelada sobre o fascínio de seus filmes para a comunidade de imigrantes do Punjabi (território indiano) no Canadá, sua declaração foi: “I really don’t think about such things. Somebody once asked me, ‘Who are your films for?’, and I said intelligent people. It doesn’t matter what colour they are, what gender they are, or what race they are” (METHA in KHORANA, 2009)<sup>12</sup>. A entrevistadora ainda questiona a possibilidade de pessoas “não-inteligentes” assistirem um festival de cinema ou cinema alternativo, ao que Mehta afirma: “But they don’t” (METHA in KHORANA, 2009)<sup>13</sup>.

Tendo em mente a noção de que a cineasta não se considera uma realizadora de Bollywood e é influenciada pelo cinema de arte ocidental, além de ser fortemente interessada por uma carreira no Canadá e o consumo de seus filmes no hemisfério norte, não cremos que a mesma se volte para um público no seu país. O roteiro de Rushdie, embora menos problemático, igualmente

9 “Eu gostaria que fosse, talvez se eu tivesse sorte. Mas então, Ravi Chopra, que não é distribuidor, na verdade disse: vou distribuí-lo porque quero que todos os indianos o vejam. Foi muito gentil da parte dele. Logo, talvez, se até vinte pessoas o vissem, isso já é bom.” (tradução nossa)

10 Filmes indianos que mesclam drama, ação, musical, suspense, comédia entre outros gêneros.

11 “Quando eu estava crescendo em Delhi e fui para a universidade, eu costumava assistir filmes [indianos]. Eu cresci com uma dose muito saudável de cinema comercial indiano. Meu pai era distribuidor de filmes, então, desde muito jovem, vi o cinema indiano comercial. Mas quando fui para a universidade, ou mesmo no meu último ano de escola, comecei realmente a assistir e curtir Satyajit Ray e Ritwik Ghatak e tive contato com os cinemas não indiano e não hollywoodiano. Na universidade, eu também fui apresentada a diretores como Truffaut e Godard. Também houve intensa exposição ao cinema japonês. Ozu, Mizoguchi.” (tradução nossa)

12 “Eu realmente não penso nessas coisas. Alguém me perguntou uma vez: ‘Para quem são seus filmes?’, E eu disse: ‘pessoas inteli

13 “Mas eles não vão.” (tradução nossa)

aponta para essa tendência.

Rushdie, no seu famoso livro, apresenta uma narrativa complexa e multifacetada, adornada de *flashbacks* e com uma peculiaridade que lhe rendeu muitos elogios por parte da crítica literária. Contudo, para o filme, essa mesma narrativa se torna linear e o traço do enredo que ele havia extraído das histórias indianas foi retirado do roteiro. Sabemos, evidentemente, que há uma miríade estética e uma parafernália técnica que distanciam as obras literária e fílmica; porém, em nossas impressões, salientamos as observações críticas relativamente consensuais a respeito das obras.

A retórica do livro se baseia em técnicas usadas em textos sagrados e na ficção contemporânea. Na trama literária, Saleem Sinai conta a história para sua companheira, Padma, de modo muito semelhante ao que Ganesha faz com Vyasa no *Mahabharata* ou o que relata Valmiki no *Ramayana*. Tomamos conhecimento claro de sua narração para Padma a partir do capítulo 3, quando o narrador autoconsciente nos apresenta à interlocutora. De quebra, revela-se a narrativa questionadora e “em construção”: “But here is Padma at my elbow, bullying me back into the world of linear narrative, the universe of what-happened-next: ‘At this rate,’ Padma complains, ‘you’ll be two hundred years old before you manage to tell about your birth.’”<sup>14</sup> (RUSHDIE, 2001, p. 37)

Nota-se que as interrupções feitas por Padma à narrativa de Saleem rompem a sequência narrativa, instaurando um elemento crítico à verossimilhança ensejada pelo protagonista. Mais do que apenas exigir uma narrativa linear, a análise de Padma reestrutura o “efeito de real” do realismo formal e exige do narrador uma lógica interna ao livro.

Este efeito performático no romance é autorreflexivo, uma vez que se trata de uma narrativa acima da outra, ou paralela, sancionando o espaço, similar aos contos das *Mil e uma noites*, da narrativa de si (narrador autodiegético) que se conta para outro, e este, aliás, interfere:

Mian Abdullah was a false start for a lot of optimistic people; his assistant (whose name could not be spoken in my father’s house) was my mother’s wrong turning. But those were the years of the drought; many crops planted at that time ended up by coming to nothing.

“What happened to the plumpie?” Padma asks, crossly. “You don’t mean you aren’t going to tell?” (RUSHDIE, 2001, p. 68)<sup>15</sup>

Embora constatemos diferenças quanto a característica dos narradores dos clássicos orientais para o romance de Rushdie, percebemos que a identidade narrativa e a performance estão inclusas, revelando a circunstancialidade do narrador e sua necessidade de reflexão dentro do texto.

Ademais, estamos de frente com narradores envolvidos com uma situação de “jogos de

---

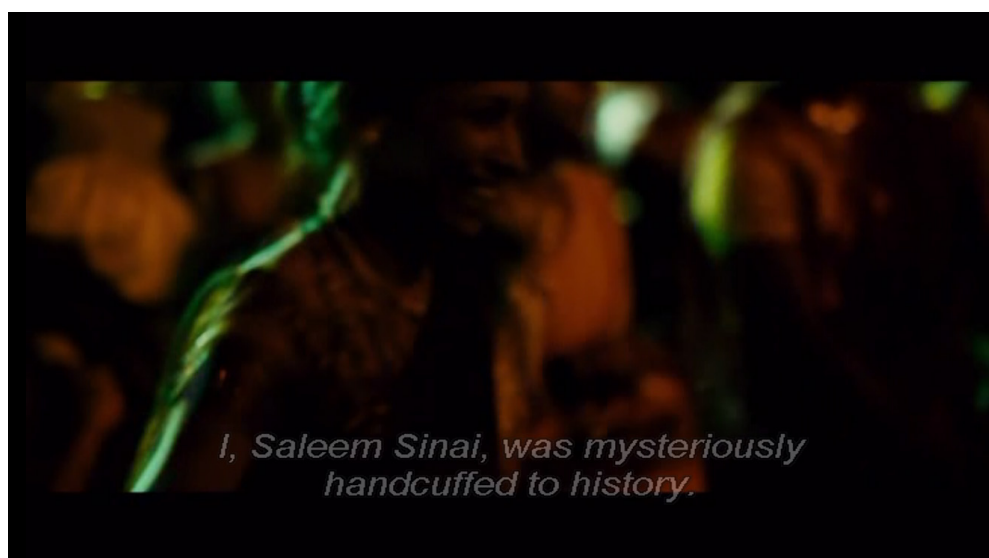
14 “Mas aqui está Padma, junto a mim, me empurrando para o mundo da narrativa linear, para o universo do-que-aconteceu-de- pois: - Nesse ritmo - queixa-se Padma -, você vai levar duzentos anos antes de começar a falar do seu nascimento.” (RUSHDIE, 2006 p. 57, tradução de Donaldson M. Garschagen)

15 “Mian Abdullah foi um falso começo para uma porção de pessoas otimistas; seu assistente (cujo nome não podia ser pronunciado na casa de meu pai) foi o passo em falso de minha mãe. Mas aqueles foram os anos da seca; muitas plantações semeadas na época acabaram dando em nada. - O que aconteceu com o gorducho? - pergunta Padma, curiosa. - Não venha me dizer que não vai contar!” (RUSHDIE, 2006, p. 92, tradução de Donaldson M. Garschagen)



linguagem” (Wittgenstein) e que, por esse motivo, contam. A narrativa, assim, é dependente dessas circunstâncias e o resultado da história é, conseqüentemente, fruto dessa interferência.

A redução da complexidade narrativa do livro gerou muitas críticas, cujas observações a respeito da forma adotada no filme alegam que o autor subtraiu o poder narrativo do livro para fazer uma espécie de perfil semibiográfico. Na sequência inicial do filme já nos é revelado a voiceover de Saleem Sinai feita por Rushdie:



A sequência da cena acima compõe o início da narrativa fílmica; e nela vemos excluída por inteiro a presença do protagonista em troca da voz de Rushdie e das festas referentes à Independência. Para Ana Cristina Mendes e Joel Kuortti (2017, p. 512), esta mudança traz implicações para a sua recepção, já que “the film can be interpreted as a semi-autobiographical narrative, one which is adapted by Rushdie himself from his own novel and roughly based on his childhood – facts that are emphasized in the movie’s trailers”<sup>16</sup>.

Cumprir lembrar que estas obras da tradição indiana, quando transpostas para o cinema, são certeza de sucesso absoluto no país, devido à familiaridade que o povo tem com a trama e a longa tradição de filmes nacionalistas. Além disso, a autobiografia de Rushdie embutida no filme, como desenham Mendes e Kuortti, focaliza a figura do autor, tornando a história da Índia e do protagonista (Saleem Sinai) assessórios ou complementos<sup>17</sup>.

Segundo Rushdie, esse trato com o roteiro partiu de sua obsessão por algumas narrativas fílmicas que ele admirava. Joana Amaral Cardoso (2013) nos alerta que o escritor se baseou em elementos de histórias idolatradas no hemisfério norte, como as de Quentin Tarantino, Luchino Visconti e Kenji Mizoguchi: “Tarantino não é o único cineasta a pairar sobre *Os Filhos da Meia-Noite*. À *Rolling Stone*, Rushdie tinha já confessado a influência de *O Leopardo*, de Visconti, mas também de *Ugetsu*, de Kenji Mizoguchi, tanto na acção épica quanto no realismo mágico”.

Os três filmes referidos<sup>18</sup>, embora sejam de tradições distintas, foram feitos para um público muito específico. Para Bose (2007), na Índia, o cinema de massa norte-americano só passou a ter certa relevância recentemente e os filmes de arte são negligenciados – com exceção de um público muito seletivo, baseado em grandes centros como Bombaim e Nova Delhi.

Em termos temáticos, o retrato da Índia também é problemático. O filme, inevitavelmente, aborda a história do país através da narrativa de Saleem Sinai e sua relação paranormal com 1000 crianças nascidas da meia-noite à 1 hora da madrugada de 15 de agosto de 1947, primeira hora da independência. Mas essa história, no contexto indiano, é lida de modo muito distinto e controverso. A respeito da recepção do livro, Rushdie (2006, p. 14) já havia advertido que no Ocidente o romance normalmente é entendido como uma obra de ficção ligada ao realismo mágico, enquanto que na Índia é lido como uma espécie de historiografia: “No Ocidente, as pessoas tendem a ler *Os filhos da meia-noite* como uma fantasia, enquanto na Índia os leitores o consideram bastante realista, quase um livro de história. (‘Eu podia ter escrito seu livro’, me disse um leitor, quando fui dar palestras na Índia em 1982. ‘Conheço tudo aquilo.’)”.

Na Índia, filmes com essa temática geralmente abordam as questões centrais em um formato mais tradicional e dificilmente fazem sucesso se não têm um enfoque telúrico ou tratem das influências culturais hindus, ainda muito fortes no país. Além disso, a polêmica do retrato

16 “o filme pode ser interpretado como uma narrativa semi-autobiográfica, adaptada pelo próprio Rushdie a partir de seu próprio romance e baseada em sua infância - fatos enfatizados pelos trailers do filme.” (tradução nossa)

17 Os trailers canadense, estadunidense e britânico também são analisados por Mendes e Kuortti (2017), que os consideram feitos para um público alvo muito específico – os três países em questão –, ligando a obra de Rushdie diretamente ao filme, o que salienta ainda mais a relação com o romance, cujo peso narrativo foi amenizado drasticamente com a saída de Padma do enredo. Cumprir lembrar ainda que os mesmos autores entendem que o trailer dos EUA adota uma postura exotizante, retratando o Dia da Independência da Índia, em 1947, como um espetáculo, intercalando as imagens do discurso da independência de Nehru com tiros de fogos de artifício e celebrações na rua. O trailer brasileiro segue a tendência dos anteriores, ao relacionar o filme ao livro de Rushdie (enfatizando também a sua narração) e o famoso filme de Metha, ater.

18 Embora *Ugetsu* seja um filme japonês, Toshie Mori (2007) aponta que o cineasta e o filme em questão se tornaram imensamente populares nos grandes circuitos cinematográficos do mundo ocidental.

dos Ghandis (Indira e seu filho), que já havia gerado protestos quando o livro foi lançado, também acentua como a temática é delicada para os setores mais conservadores do país – seja nas grandes cidades ou mesmo nas menores.

À época de seu lançamento, os padrões do cinema indiano não gostaram nem um pouco da ideia e alegaram uma descaracterização do país e sua população por traidores de suas próprias raízes. Como acentuou Randy Malamud (2012, p. 15), embora se trate de um belo filme, ele dificilmente poderia ter relevância no país, pois “Both Rushdie and Mehta are prophets without honor in their own homeland. They have no found distributors in India”<sup>19</sup>.

Malamud acentua ainda que um crítico havia percebido um retrato de Indira Ghandi que geraria protestos. Isto, de fato, ocorreu – um jornalista chegou a comparar a primeira-ministra ao personagem sombrio do vilão Lord Valdemort, da série de livros e filmes *Harry Potter*. Tais fatos abrem espaço para pensar a censura em Bollywood e como os indianos (pelo menos os conglomerados cinematográficos e artísticos) repudiam aqueles que “traem” tradições do país e se tornam populares fazendo obras para o público de fora.

Em outras palavras, há uma clara assimetria entre produzir um filme para indianos e não indianos. Analisando alguns pontos a respeito da produção e dos recursos narrativos/temáticos do filme, parece-nos que esta película foi feita (ou pelo menos orientada) para um público ocidental. O roteiro de Rushdie se submete ao autobiografismo e caminha para uma linearidade muito longe do romance. Já a percepção de cinema de Mehta a afasta dos modelos fílmicos comuns no subcontinente indiano, o que parece ser uma escolha sua: construir uma obra para um público muito específico – frequentemente deslocado da Índia. Ambos se utilizam de recursos que o balizam dentro de uma poetologia guiada pela preferência do sistema legitimado (autobiografia e narrativa linear), sugando um tema indiano “excêntrico” a realidades distantes, tomando-o, de certo modo, artifício orientalista.

Implicamos que o filme parece reiterar uma tradição cinematográfica de produção por orientais baseados no Ocidente para o consumo externo. Podemos, assim, elencar, seguindo as premissas de Ellen Shohat e Robert Stam (2006), 1. produtores que se viam como “meio orientais” e tinham a permissão para fazer filmes sobre a Índia ou Oriente Médio, tais como Richard Attenborough, David Lean e Lawrence Olivier; e, segundo Bose (2007), 2. uma nova onda de cineastas, agora oriundos da própria Índia (autorizados a falar pelos indianos?), como Mira Nair, Danny Boyle e Ashutosh Gowariker, entre outros, que retomam os dramas orientais sob uma perspectiva costumeiramente chamada de pós-colonial.

Aliás, segundo Shohat e Stam (2006), o sistema cinematográfico, mesmo extrínseco ao mundo ocidental, sempre se baliza pelas prerrogativas do que o cinema “de lá” estabelece, tornando-se o sistema hegemônico que guia a produção em escala mundial. A oposição Bollywood/Hollywood é notável; pois o cinema indiano, nesse viés, se caracteriza pela correlação ao estadunidense, sendo um “Outro” da arte hegemônica.

A produção indiana é vista como a contraparte do Ocidente, segundo o centro do sistema cinematográfico mundial, mesmo que consiga se manter independente economicamente do grande mercado ocidental. Quando Rushdie e Mehta trazem a Índia para as telas, prevemos que suas intenções, por mais multiculturais que sejam, indicam a produção de um filme orientado para um “alvo” (CATRYSSSE, 2014, p. 229) – o que de modo algum reduz a relevância e

---

19 “Rushdie e Mehta são profetas sem honra em sua própria terra natal. Eles não têm distribuidores na Índia.” (tradução nossa)

estética do filme. Contudo, ele pode vir a ser recebido de modo caricato, acentuando estereótipos seculares da Índia no hemisfério norte, como pobreza generalizada, desorganização, fundamentalismo e nacionalismo exacerbados.

### 3 A INSURGÊNCIA DE UM NOVO ORIENTALISMO?

Para um filme que utiliza de recursos narrativos caros ao Ocidente (a autobiografia) e aborda uma temática delicada para indianos, paquistaneses e países vizinhos, o de Metha pode se assemelhar bastante a produções rotuladas como orientalistas. Se, por um lado, ele atende ao hibridismo cultural dos seus dois realizadores em um mundo inundado pela globalização, por outro, ele retoma a tese de Edward Said (1990) sob uma nova terminologia: Neo-orientalismo.

Este termo é um desdobramento da tese do filósofo palestino em *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* (1978). O Orientalismo de Said pode ser descrito, grosso modo, nos seguintes termos:

‘orientalism’ is the intellectual study of the East undertaken by Western colonial scholars. Turning for theoretical support to the writings of Michel Foucault and Jacques Derrida (see deconstruction, post-structuralism, postmodernism), Said sought to show how this study was in fact an extension of the logic of imperialism. The orientalist, Said argues, although professing to offer an objective descriptive analysis of Asiatic culture, in reality identified the East in terms of specific, usually negative, traits (e.g. irrationality, tyrannical government, unconstrained sexuality) that emanated from the need to furnish a definition of European identity. What was designated as the oriental ‘other’, in short, was in reality a projection of Western anxieties. Thus, Western scholarly representations of the East are in fact no more than ideological constructions rooted in a combination of colonial dominion and cultural revulsion (ANDREW & SEDGWICK, 2008, p. 234)<sup>20</sup>.

Contudo, a nova forma desse fenômeno se finca como descendente das pontuações que Said apresentou em sua obra seminal. Ele aponta que a representação do Outro oriental feita pela Europa, sobretudo durante o período colonial, como a contraparte negativa do Ocidente, buscava entender esse outro como exótico, incivilizado, terrorista, grotesco. Ao observar que os discursos oriundos de europeus consolidaram uma geografia imaginária do Oriente, este pressuposto tem sido amplamente difundido e, igualmente, contestado.

Em consonância a estes fatos, surge mais recentemente o argumento, segundo Saadia Toor (2000), de que para reavivar a representação e dominação imperialistas, o primeiro mundo passou a se utilizar das manufaturas criadas pelos próprios orientais para se “autorrepresentarem”, um veículo democrático para a disseminação dos projetos de predomínio cultural.

<sup>20</sup> “‘Orientalismo’ é o estudo intelectual do Oriente realizado por estudiosos coloniais ocidentais. Buscando apoio teórico nos escritos de Michel Foucault e Jacques Derrida (veja desconstrução, pós-estruturalismo, pós-modernismo), Said procurou mostrar como esse estudo era de fato uma extensão da lógica do imperialismo. O orientalista, Said argumenta, apesar de oferecer uma análise descritiva objetiva da cultura asiática, na realidade identificou o Oriente em termos de características específicas, geralmente negativas (por exemplo, irracionalidade, governo tirânico, sexualidade irrestrita) que emanavam da necessidade de fornecer uma definição de identidade europeia. O que foi designado como o ‘outro’ oriental, em suma, era, na realidade, uma projeção das ansiedades ocidentais. Assim, as representações acadêmicas ocidentais do Oriente não são mais do que construções ideológicas enraizadas em uma combinação de domínio colonial e repulsa cultural.” (tradução nossa)

Ora, esse argumento retoma as pontuações de Said (1990), que já no seu livro aponta casos de autores não europeus que buscaram apresentar à Europa seu “mundo”, muitas vezes distorcido. Esses autores, embora tenham nascido fora da Europa e tido uma educação primária oriental, conhecendo os clássicos e as línguas nacionais e regionais, adaptaram os itens culturais da sua terra natal ao modo dos europeus e seus projetos imperialistas.

Na Índia, talvez o maior nome dessa representação do outro por um “nativo” seja Rudyard Kipling, que, sendo indiano e conhecedor exímio da cultura do país, gozou de liberdade para descrever um território que, em sua obra, vê como destino para a Índia ser dominada pela Inglaterra (SAID, 2011, p. 238-261). No contexto pós-colonial também houve autores que igualmente acreditavam na inferioridade de novas nações, como o escritor V. S. Naipaul: entendia ele que os problemas do povo nativo eram culpa do próprio (SAID, 2011, p. 56-57).

Advertidos por esses problemas elencados por Said, ultimamente, alguns autores se posicionaram a respeito de certas abordagens “multiculturais” e/ou “pós-coloniais” para examina-rem a natureza do que veem ser um novo tipo de orientalismo. Em linhas gerais, esses autores advogam que este seja um discurso resquício do imperialismo, forjado por ideologias de orientais com orientação e educação superior no hemisfério norte. Segundo Toor (2000, p. 9), esse termo pode ser descrito do seguinte modo:

If Orientalism past was a manifestation of the ‘Occident’s’ will to power over ‘the Orient’, the New Orientalism rehearses the same relationship but with a crucial difference: today the production-circulation-consumption circuit in the case of these cultural commodities originates and culminates in India. There is, however, a crucial period of mediation by the ‘West’, where the commodities are circulated, and then sanctioned by cultural critics as authentically ‘Indochic’. The diaspora features prominently in this process; the critics validating this authenticity are usually intellectuals of Indian origin.<sup>21</sup>

Considerando a relação mais próxima de Rushdie e Metha com a Índia, entre outros fatores, podemos conceber sua produção direcionada a outro público, que pode reavivar, dependendo do modo como lê tais obras, através das premissas do orientalismo e do “indo-chic”, a nova forma de perceber o indiano como anteposto do sujeito europeu.

Se por um lado a crítica pós-colonial assegura o direito à fala do subalterno, ela pode também autorizar uma distorção do significado do mesmo, tratando-o de um modo monolítico, generalizante e exótico, como profere a tese de Said. Isso pode ocorrer, como aconteceu no passado, através da profusão de discursos oriundos de intelectuais também indianos.

As carreiras transnacionais que de artistas como Rushdie e Metha são fundamentais nesse sentido. Não se trata de uma percepção acrítica das mazelas que assolam o subcontinente indiano, tampouco uma defesa exacerbada de um nacionalismo cego, mas uma análise sobre os cuidados acerca das orientações que a produção de uma obra pode, às vezes, exibir.

Na própria Índia, o centro da produção cultural, Bombaim (Mumbai) e Nova Delhi, são

<sup>21</sup> “Se o Orientalismo passado era uma manifestação da vontade do Ocidente de dominar o ‘Oriente’, o Novo Orientalismo ensaia a mesma relação, mas com uma diferença crucial: hoje o circuito produção-circulação-consumo dessas mercadorias culturais, no caso, origina-se e culmina na Índia. Há, no entanto, um período crucial de mediação pelo ‘Ocidente’, onde as mercadorias circulam; e depois são sancionadas pelos críticos culturais como autenticamente ‘indochic’. A diáspora aparece com destaque nesse processo; os críticos que validam essa autenticidade são geralmente intelectuais de origem indiana.” (tradução nossa)

acentuadamente convexos e censores, enquanto a periferia do país está fortemente ligada a valores tradicionais – o que nos chama a atenção para um possível controle de exibição dos filmes e uma dinâmica multifacetada. O problema é complexo porque os grandes centros permitem a voz ocidental ou oriental se revestida de interesses específicos, repreendendo-os, caso os ideais políticos das produções não se adequem a linguagem indiana (ela mesma impossível de ser homogeneizada!).

## CONCLUSÃO

*Midnight's Children* teve lançamento conturbado no fim de 2012 em Kerala e foi relançado no país em 2013 com muitos protestos. Na melhor das hipóteses, imaginamos que o filme foi apresentado para um público muito específico da Índia – que pode também não ter gostado do filme. Os motivos são óbvios: os realizadores do filme, o estilo e a temática que, de maneira geral, não agradam aos indianos, como procuramos retratar no decorrer deste trabalho.

Este filme narra uma história que, por muitos motivos, tem valor histórico e estético relevante. Contudo, ao se deparar com uma história que exhibe as tradições indianas, as guerras travadas com Paquistão e Bangladesh, o despotismo dos governos pós-independência, a pobreza extrema do país entre outros fatos sem uma devida contextualização para o público, a versão dos fatos elencados pode parecer ao ocidental que a Índia é uma completa balbúrdia, e que todos os indianos são exóticos e imutáveis.

Cabe então considerar como as novas formas de pensar o indiano através de conterrâneos ocidentalizados, divididos e em diáspora, como Danny Boyle, Mira Nair, Ashutosh Gowariker e a própria Deepa Mehta, não delimitam o sujeito indiano – ele mesmo imensamente vasto. Não devemos idealizar que o cinema indiano, ou qualquer outra forma de representação nacional ou regional, deva ser retratado com restrições, nativismos ou censura, já que toda manifestação artística deve ser livre. Todavia, muito devemos considerar, inseridos em um mundo majoritariamente orientado pelo hemisfério norte, que a representação do mundo indiano nesses filmes foi composta por “nativos” que têm, pelo menos hoje, uma estreita relação com o Ocidente. E que eles não falam por todos.

Este trabalho revisa a produção dos realizadores de *Midnight's Children*, sugerindo que, embora a liberdade de expressão destes, nem a de ninguém, deva ser calada, devemos estar atentos para as formas de representação que se utilizam da cultura do outro através de estratégias retóricas novas que legitimam “o falar pelo outro” para, quiçá, impor a supremacia de uma cultura.

## REFERÊNCIAS

ALL MOVIE. *Deepa Mehta*. Disponível em: <http://www.allmovie.com/artist/deepa-mehta-p192088>.

ANDREW, Edgar e SEDGWICK, Peter. *Cultural Theory: the Key Concepts*. New York: Routledge, 2008.

BORGES, Telma. *A escrita bastarda de Salman Rushdie*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

- BOSE, Derek. Produção e distribuição do cinema indiano. In: MELEIRO, Alessandra. Cinema no mundo, Ásia: indústria política e mercado. São Paulo: Escrituras, 2007.
- BURTON, David F. Fire, Water and The Goddess: The Films of Deepa Mehta and Satyajit Ray as Critiques of Hindu Patriarchy. In: Journal of Religion & Film: vol. 17, 2013.
- CARDOSO, Joana Amaral. Salman Rushdie diz que o filme Os Filhos da Meia-Noite fecha o ciclo da fatwa. In: Cultura Ípsilon. Portugal, 24 de Abril, 2013. Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/04/24/culturaipsilon/noticia/salman-rushdie-joseph-anton-pode-ser-adaptado-para-o-cinema-1592334>.
- CATRYSSSE, Patrick. Descriptive Adaptation: Epistemological and Methodological Issues. Antwerp: Garant, 2014.
- CHRISTIAN, Diane; JACKSON, Bruce. Deepa Metha, Water. In: CHRISTIAN, D.; JACKSON, B. The Buffalo Film. Seminars. New York, 2010.
- DIAMOND, Marie-Josephine. Encyclopedia of World Writers: 9th and 20th Centuries. New York: Facts On File, Inc, 2005.
- DRABBLE, Margaret. Oxford Companion to English Literature: ure. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- ENCYCLOPEDIA OF WORLD BIOGRAPHY. *Deepa Metha Biography*. Disponível em: <http://www.notablebiographies.com/supp/Supplement-Ka-M/Mehta-Deepa.html>
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos polissistemas. Revista Translatto, n. 4, 2013.
- KHORANA, Sukhmani. 'Maps and movies: talking with Deepa Mehta'. In: *Bright Lights Film Journal*, vol. 63, February, 2009.
- LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Bauru: EDUSC, 2007.
- MALAMUD, ahul. 'Midnight's Children' Flourishes on Screen. In: The Chorinle Review, October, 12, 2012 .
- MENDES, Ana Cristina. The Empire on Film: Recasting India from th Raj revival Lagaan. In: FERREIRA, J. Carlos Viana & MALAFAIA, Teresa de Ataíde (orgs). *A Tangled Web: Ideas, Images, Symbols*. Lisboa: Colibri, 2007.
- MENDES, Ana Cristina e Kuortti, Joel. Padma or No Padma: Audience in the Adaptations of Midnight's Children. In: The Journal of Commonwealth Literature. 2017, Vol. 52(3).
- MORI, Toshie. All for Money: Mizoguchi Kenji's Osaka Elegy (1936). In: PHILLIPS, Alastair & STRINGER, Julian (orgs.). *Japanese Cinema: Texts and Contexts*. New York: Routledge, 2007.
- NAIN, P.P.R. A Dissent on "Fire". In: The Toronto Review, 18.1, fall, 1999.
- OS FILHOS da meia noite (Midnight's Children). Direção de Deepa Mehta. Canadá: David Hamilton Productions Inc. 2012. 1 Dvd (146 min).
- FILHOS da Meia-Noite Trailer Oficial legendado. Direção de Deepa Mehta. Com Satya Bhabha, Shahana Goswami, Shabana Azmi. In: FilmsNow Movie Trailers International. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZIYm0IbDLhc>. Acesso em 28 jan, 2020.
- RUSHDIE, Salman. Introdução. In: RUSHDIE, Salman.. *Os filhos da meia-noite*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- RUSHDIE, Salman. *Midnight's Children*. London: Penguin Books, 2001.

RUSHDIE, Salman. Os filhos da meia-noite. Tradução de Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RUSHDIE, Salman. Joseph Anton: memórias. São Paulo: Cia das Letras, 2012

SAID, Edward. Cultura e Imperialismo. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

SAID, Edward. Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

SHOHAT, Ellen & STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TOOR, Saadia. Indo-chic: The Cultural Politics of Consumption in Postliberalization India. In: SOAS: Literary Review, n. 2, 2000.

RECEBIDO EM 23/10/2019 E APROVADO EM 29/01/2020



# INTERAÇÕES QUEER ENTRE TEXTO E IMAGEM: UMA LEITURA DE *FUN HOME* DE ALISON BECHDEL

RUAN NUNES SILVA\*

**RESUMO:** Este trabalho investiga as interações entre teoria *queer* e escritas de si ao analisar a *graphic novel* *Fun Home* publicada por Alison Bechdel em 2006. Partindo do pressuposto que a prática autobiográfica de Bechdel é representativa dos questionamentos políticos contemporâneos, aponta-se que *Fun Home* é uma negociação entre os campos pessoal e político ao narrativizar o passado e seus traumas através da hibridez entre texto e imagem. Para a discussão proposta, algumas contribuições teóricas são Santiago García (2012), Guacira Lopes Louro (2004, 2016), Sidonie Smith e Julia Watson (2010) e Hillary Chute e Marianne DeKoven (2006).

**PALAVRAS-CHAVE:** *Fun Home*; Alison Bechdel; Teoria *queer*; *Graphic novels*.

## QUEER INTERACTIONS BETWEEN TEXT AND IMAGE: A READING OF ALISON BECHDEL'S *FUN HOME*

**ABSTRACT:** This paper investigates the interactions between queer theory and self writing while analysing Alison Bechdel's 2006 *graphic novel* *Fun Home*. On the assumption that Bechdel's autobiographical practice is representative of contemporary political enquiries, it is argued that *Fun Home* is a negotiation between private and political spheres through the narrativisation of the past and its traumas by means of the hybrid of text and image. For this investigation, some theoretical contributions are those by Santiago García (2012), Guacira Lopes Louro (2004, 2016), Sidonie Smith e Julia Watson (2010), and Hillary Chute e Marianne DeKoven (2006).

**KEYWORDS:** *Fun Home*; Alison Bechdel; Queer theory; *Graphic novels*.

\*Professor Assistente de Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa da Universidade Estadual do Piauí. Doutorando em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense. Desenvolve atualmente projeto de pesquisa entrelaçando teoria *queer* e literaturas de língua inglesa. E-mail para contato: ruan.nunes@hotmail.com.

## PARA INICIAR

“Teoria e política”, diz Guacira Lopes Louro (2004), “se confundem e se nutrem mutuamente.” O teorizar e o agir se tornam elementos cada vez mais fundamentais na contemporaneidade, especialmente como formas de repensar as artes e seus papéis. Cada vez mais debates acerca da arte e suas funções políticas e sociais geram conflituosas posições. Deveria a arte ser política ou item estético? Deveria a arte ser engajada ou isolada de motivações políticas? Existe um limite entre o público e o privado?

Enquanto este artigo não tem a intenção de esgotar essas perguntas, é nossa intenção apresentar possibilidades para repensar as posições que estas perguntas suscitam. Stelamaris Coser (2011, p. 147) afirma que “a interconexão entre saberes e o interesse em políticas sociais não implicam em esvaziamento, superficialidade ou essencialismo”. Dessa forma, pensar como o novo requer uma revisão de posições tidas como estáveis e imutáveis é uma tarefa da arte, abrindo espaço para formas que eram previamente tidas como inferiores ou menores – o caso dos quadrinhos.

Coser (2011, p. 157) aponta que ainda persiste a ilusão de que a qualidade de obras literárias pode ser mantida caso se mantenha a distinção entre alta literatura e literatura de massa. Para a teórica, essa posição em prol do “hermetismo e dificuldade do texto literário” é alimentada por críticos e estudiosos que tratam expressões de gênero, raça, classe e sexualidade como materiais politicamente corretos e, portanto, de qualidade inferior e duvidosa. De maneira semelhante, os quadrinhos parecem sofrer do mesmo destino nos ambientes acadêmicos, sendo comumente descritos como mero entretenimento descompromissado ou uma arte inferior por seu caráter massificado.

Buscando colocar em pauta os temas acima, este trabalho investiga as interações entre teoria *queer* e escritas de si ao analisar a *graphic novel Fun Home* publicada por Alison Bechdel em 2006. A investigação parte do pressuposto que a prática autobiográfica de Bechdel é representativa dos questionamentos políticos não apenas sobre a arte visual enquanto método, mas como uma forma de urgência política ao narrativizar o seu passado e seus traumas através da hibridizade entre texto e imagem. Para a discussão proposta, são utilizadas, primordialmente, as contribuições teóricas de Santiago García (2012), Guacira Lopes Louro (2004, 2016), Sidonie Smith e Julia Watson (2010), Hillary Chute e Marianne DeKoven (2006) e Gillian Whitlock (2006).

## DIÁLOGOS ENTRE TEORIA QUEER, GRAPHIC NOVELS E ESCRITAS DE SI

Pensar políticas pós-identitárias significa buscar maneiras de compreender os sujeitos em suas interações com o mundo não em busca de uma essência que exista em seus interiores. Pelo contrário, pensar em pós-identitarismos não significa abolir as noções de identidades em seus espaços estratégicos, mas sim compreender de que maneiras as identidades têm sido constantemente compreendidas como elementos fixos e estáveis para contestar tais discursos como falíveis e inconsistentes. Políticas pós-identitárias – como aquelas propostas pela teoria *queer* – não são necessariamente o fim das discussões identitárias justamente pelo seu caráter que compreende a política como instrumento de discussão das realidades sociais (SCOTT, 1992).

Em sua clássica discussão sobre as identidades, Stuart Hall (2006) aponta que um dos marcos das novas perspectivas sobre o tema foi o surgimento do feminismo nos anos 1960. A partir deste movimento, a inserção de temas como as distinções entre o político e o privado e gênero no dia-a-dia se tornou uma parte integral do novo cenário político do fim da segunda metade do século XX. Em seus diálogos e questionamentos dos anos 1980 e 1990, os feminismos, agora entendido na sua forma plural, se tornam espaços cada vez mais desafiadores ao postularem novas perspectivas em contextos distintos daqueles de seu início. Um dos marcos da herança das discussões pós-estruturalistas e dos feminismos é a teoria *queer*, fruto de debates sobre o local da diferença dentro dos discursos hegemônicos heteronormativos.

Guacira Lopes Louro (2016) aponta que definir *queer* é uma tarefa impossível, justamente pela teoria buscar se reinventar constantemente e desafiar qualquer discurso totalizante:

Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, drags. É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro e nem o quer como referência. [...] Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina (LOURO, 2016, p. 7-8).

O que não pode escapar a nossa discussão é a compreensão de que *queer*, neste contexto, é uma forma de lidar, compreender e contestar os regimes de verdade (FOUCAULT, 1991) dentro dos discursos sobre as sexualidades. Em outras palavras, a teoria *queer* não se quer uma teoria fechada na qual seus postulados já estão dados e prontos. Ao se propor discutir os discursos que regem as sexualidades na sociedade, a teoria *queer* requer uma perspectiva trans-disciplinar e antinormalizadora na qual seus questionamentos teóricos se pautam nas formas como as diversas sexualidades são compreendidas nos meios sociais.

Em consonância com as palavras de Louro (2016), a historiadora cultural Tamsin Spargo afirma que não se pode pensar a teoria *queer* como uma disciplina ortodoxa (SPARGO, 2017, p. 13). A teórica argumenta que a teoria *queer* “não é um arcabouço conceitual ou metodológico único e sistemático, e sim um acervo de engajamentos intelectuais com as relações entre sexo, gênero e desejo sexual” (SPARGO, 2017, p. 13). Dessa forma, podemos pensar que a teoria *queer* representa a crise das identidades gays e lésbicas como mitos que eram “unificados e unificantes” (SPARGO, 2017, p. 28), ou seja, perspectivas que abdicavam da diferença para privilegiar um corpo único de *como ser gay ou lésbica*. Surge daí a necessidade de repensar o papel político da teoria *queer* em suas perspectivas interpretativas em diálogos com outras áreas como formas de representação dos sujeitos na contemporaneidade.

Pensar em políticas *queer* que permitem outras representações é o ponto de partida das discussões pós-identitárias. Não se pretende afirmar mais que as identidades discutidas nas artes – livros, filmes, teatro, esculturas, pinturas etc. – sejam representativas de todo o grupo ali. Desse modo, buscam-se aliar as possibilidades de agência de diversos sujeitos com as formas de resistência de seus grupos. Segundo Louro (2004), faz-se necessário pensar em uma política que tem como alvo “a crítica da oposição heterossexual/homossexual onipresente na sociedade; a crítica da oposição que, segundo suas análises, organiza as práticas sociais, as instituições, o conhecimento, as relações entre os sujeitos” (LOURO, 2004, p. 26). A teoria *queer*,

portanto, não se quer um “contra-conhecimento”, como também afirma Louro (2004), mas sim uma virada epistemológica do saber dominante: não há um jeito de se existir enquanto sujeito e, justamente por tal fato, as minorias buscam desterritorializar através da exposição dos limites do próprio conhecimento tido como inquestionável e a Verdade.

É por meio do incômodo que surge a possibilidade de pensar que existem formas de resistir aos regimes de verdades que controlam a sociedade. O exemplo que aqui surge é a possibilidade de sujeitos LGBTQ+ existirem enquanto sujeitos e objetos, narradores e narrados. Em outras palavras, a teoria *queer* não pretender criar um novo centro do qual os setores periféricos desejaríamos ser parte, mas sim formular como a periferia é um espaço epistemológico que merece que suas produções sejam encaradas como válidas em si.

Pensar a teoria *queer* como uma forma de discutir a existência de sexualidades distintas daquelas autorizadas pelos discursos heteronormativos. É nesta perspectiva que tal teoria se quer pós-identitária por acreditar que políticas de diferença devam ser melhor articuladas a fim de evitar identidades essencialistas tais como: homossexuais corretos seriam aqueles que se encaixam no padrão heteronormativo socialmente imposto. Wanderson Flor Nascimento (2004) nos lembra que falar sobre identidades ainda é curioso em tempos de “discursos anti-identitários” (NASCIMENTO, 2004, p. 447).

Em “Identidades – notas para uma discussão”, o professor da UnB aponta como os lados da discussão – tanto os grupos identitários quanto os pós-identitários – possuem seus valores que merecem ser sempre pautados, especialmente em tempos pós-modernos. Segundo Nascimento (2004, p. 447):

Afirmar uma identidade é afirmar o lugar da exclusão e reificar uma característica que talvez devesse não ser usada na identificação de indivíduos. Pensar o sujeito gay é pensar como se produz a ligação entre indivíduos e identidades; ele é quem se identifica e é identificado como gay. Pensar a identidade gay é também pensar o que significa ser gay e que resultados traz tal identificação nas relações políticas com os indivíduos singulares.

O que Nascimento (2004) ressalta é que as identidades quando marcadas em seus espaços políticos se tornam instrumentos para visibilizar exclusões históricas de grupos marginalizados. A identidade construída pós-Stonewall foi essencial para colocar em xeque as noções de um mundo heteronormativo, especialmente com as contribuições teóricas do feminismo. Contudo, devemos também notar que as práticas então perpetuadas sobre as identidades gays e lésbicas se tornaram monolíticas em suas compreensões: qualquer sujeito sexualmente dissidente (FOUCAULT, 1991) não poderia ser parte daquele grupo. É deste modo que Nascimento (2004) sugere que é essencial que se pense sobre os significados do que “ser gay” seria. Hoje podemos e devemos revisitar estas discussões sob novas lentes: o que significam as sexualidades não-heteronormativas? De que maneiras os sujeitos LGBTQ+ são lidos na contemporaneidade?

Descrita por Fabiano Gontijo (2004) como um “projeto político de controle social das massas por um grupo/classe que ascende ao poder”, a heterossexualidade nas estruturas sociais é um elemento extremamente hierarquizante e organizador. Por meio da heterossexualidade, surgem formas compreendidas como “certas” ou “corretas” sobre como ser, instituindo assim

práticas que são chamadas de heteronormativas através de discursos religiosos, sociais, educacionais etc. Como este trabalho se propõe a questionar a literatura contemporânea de língua inglesa e suas relações com a teoria *queer*, é importante sinalizar que o debate sobre o referido campo é extenso e variado, sendo assim necessário aqui delimitar a intenção de compreender a teoria *queer* como uma forma (e não a única) de questionamento da heteronormatização das sexualidades.

Assim como a teoria *queer* desafia noções totalizantes de definição, o campo das *graphic novels* é também complexo e desafiador. Enquanto alguns autores preferem utilizar termos como *gibi* ou *comic book*, outros se recusam a aceitar esses padrões e buscam novas territorializações através de novos nomes como *comic-strip novel*. Em seu estudo *A Novela Gráfica*, Santiago García (2012) afirma que a busca por um novo conceito ou um novo termo para descrever a prática artística sugere uma preocupação de autores e editores com a forma como o público parece encarar essas manifestações.

García (2012) cita Daniel Clowes, popular autor de trabalhos como *Ghost World*, que prefere cunhar o termo *comic strip novel* para descrever sua arte. A resistência em aceitar o termo *graphic novel* reside, segundo García (2012), no temor de que quanto mais populares estes trabalhos se tornem, menos qualidade eles possuíam.

Depois de décadas confinados à marginalidade do produto maciço para crianças ou da subliteratura de consumo, muitos dos melhores escritores de quadrinhos contemporâneos temem as consequências de dar o passo que os conduza definitivamente ao reconhecimento cultural, como se, ao conquistar esse prestígio, pudessem perder algumas das qualidades que mais diferenciam os quadrinhos (GARCÍA, 2012, p. 21).

A situação paradoxal na qual os quadrinhos se encontram sugere que eles ainda são vistos como objetos culturais inferiores ou como o próprio García (2012) afirma citando Umberto Eco – “cultura de massas” ou “anticultura” (GARCÍA, 2012, p. 22). De maneira semelhante às discussões da teoria *queer*, as definições sobre as *graphic novels* ainda suscitam debates longos e complexos acerca de suas extensões e é justamente nesse entremeio que o presente trabalho quer apontar uma forma de resistência.

Ao se negarem a aceitarem nomenclaturas fechadas em si, tanto a teoria *queer* quanto a *graphic novel* parecem resistir às convenções totalizadoras. Não se quer, no entanto, dizer que não existam contribuições teóricas ricas e coerentes, mas sim que estas não são únicas e exclusivas para encerrar as discussões do campo. Conforme García afirma, as tentativas de nomear a *graphic novel* não devem ser vistas como irrelevantes, pois apontam para a “fragilidade da tradição intelectual da história em quadrinhos e como são insatisfatórios os termos utilizados anteriormente.” (GARCÍA, 2012, p. 29). O ato de nomear-se é importante para criar não apenas a identidade em espaços de exclusão, mas principalmente propiciar discussões sobre manifestações artísticas que desafiam as noções estéticas e canônicas da literatura: “Os nomes importam muito, visto que, ao mesmo tempo que falam de nossas origens, podem também determinar o nosso futuro, e os nomes que têm sido utilizados para designar a arte praticada pelos novelistas gráficos são habitualmente depreciativos” (GARCÍA, 2012, p. 29).

Concordamos com García (2012) quando ele afirma que o que menos importa no

momento é se o termo *graphic novel* fora utilizado anteriormente para definir alguma manifestação artística. O foco, segundo o teórico espanhol, é verificar se existem atualmente tipos distintos de histórias daqueles produzidos anteriormente, “ou seja, dos quadrinhos juvenis, massificados e regidos exclusivamente por critérios comerciais, e se esses quadrinhos exigem um novo nome para serem reconhecidos, não tanto como uma forma nova, mas como um espírito novo” (GARCÍA, 2012, p. 35). Desse modo, nota-se que a preocupação não está em criar novas formas ou conceitos, mas em verificar como este “espírito novo” se faz presente.

As palavras de García (2012) são ecos que atestam que as indagações do manifesto de Eddie Campbell sobre *graphic novels* são ainda importantes e coerentes. No manifesto originalmente postado online em 2004, Campbell (2004, online) afirma que o termo *graphic novel* significa um movimento e não uma forma, e que não há nada a se ganhar com definições ou medidas. Para o autor, o objetivo do novelista gráfico é utilizar a forma de *comic books* e elevá-la a níveis mais ambiciosos e significativos. Em outras palavras, Campbell (2004) já sinalizava a preocupação com novos engajamentos com *graphic novels* que pudessem ofertar e visibilizar a arte de maneira distinta. Da mesma maneira que os teóricos *queer* se apropriaram do termo *queer* que originalmente era uma ofensa, novelistas gráficos se apropriam da forma de *comic books* para criar *graphic novels* que devem buscar outros níveis de ambição de inovação.

O ponto em comum entre a teoria *queer* e *graphic novels* nos permite indagar de que maneira a forma da segunda coaduna com as premissas políticas da primeira. Um dos temas que Santiago García (2012) aponta em seu estudo é a aproximação da realidade nas obras gráficas, com especial atenção para as formas como as práticas autobiográficas são ressignificadas em *graphic novels*.

Em *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, as pesquisadoras Sidonie Smith e Julia Watson (2010) afirmam que os estudos sobre traumas têm, desde os anos 1990, reformulado novas formas de pensar sobre as práticas autobiográficas. Desse modo, lidar com o passado, a memória e o trauma no campo das escritas de si fornece novas possibilidades teóricas de como esses temas podem ser narrativizados. A presença de *graphic novels* que buscam narrativizar o trauma se torna uma estratégia pós-moderna que induz Gillian Whitlock (2006) a cunhar o termo *autographics* para descrever as práticas autobiográficas nas formas de *graphic novel*. O termo *autographics* “ênfatisa as específicas conjunções entre o texto verbal e visual [...] e as posições do sujeito que os narradores negociam em e através de *comics*” (WHITLOCK, 2006, p. 966 apud SMITH; WATSON, 2010, p. 260, minha tradução).

Para as pesquisadoras, a escolha do termo *autographics* “ressalta o potencial para uma resposta única para o momento histórico mediando culturas e estimulando novas imaginações.” (SMITH; WATSON, 2010, p. 260, minha tradução). O uso do termo *graphic memoir* também suscita questões políticas e sociais ao indagar de que maneiras histórias surgem multimodais ao entrelaçar a popular forma do cartoon com as críticas contemporâneas das escritas de si. Smith e Watson (2010, p. 168) explicam que as *graphic memoirs* se tornaram um espaço para contar histórias complexas de gênero, sexualidade e trauma com o potencial de atingir milhões de leitores e circular mundialmente, expandindo assim a possibilidade de recepção dessas obras.

A forma de lidar com esse “novo espírito” requer que as *graphic novels* sejam lidas de maneira distinta tanto dos quadrinhos quanto dos romances. García (2012, p. 36) cita Andrés

Ibañez e seu comentário sobre como cada forma artística precisa de seu próprio código; portanto, analisar *graphic novels* a partir de teorias ora de romances, ora de quadrinhos, pode ser uma atitude crítica que ignora as complexas relações entre texto e imagem. Analisemos, por exemplo, a imagem abaixo.

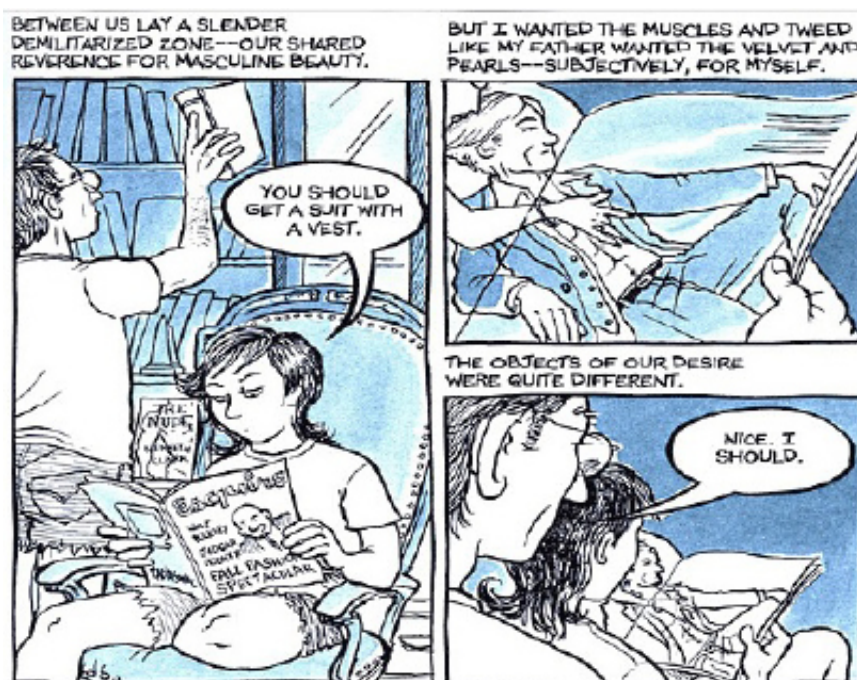


Figura 1 | Fonte: BECHDEL, Alison. Fun Home (2006, p. 99).

A interação entre imagem e texto não se dá no mesmo contexto temporal. A conversa entre Alison Bechdel (jovem) e seu pai é uma forma de reconstrução da memória enquanto a voz localizada acima de cada frame é uma reflexão de Bechdel já adulta e artista. É notável que a imagem acima ilustra os silêncios na relação pai e filha, especialmente no último frame no qual a jovem Bechdel – o eu-narrado – está lendo uma revista masculina não apenas porque quer ajudar seu pai a escolher um estilo de roupa, mas também para expressar seu desejo silencioso com o qual ainda não havia aprendido a lidar. É através da imagem do pai de Bechdel olhando por cima do ombro dela que a relação entre a reflexão do desejo do pai poderia ir além da inocente curiosidade de saber que tipo de material a filha estaria lendo: é a expressão do desejo que não pode falar e que, na impossibilidade de palavras para expressar, é suplementado pela imagem e a reflexão contemporânea de Bechdel já adulta – o eu-narrador.

É sobre esse tipo de interação entre texto e imagem que Sidonie Smith e Julia Watson (2010) escrevem em *Reading Autobiography*: “Leitores podem observar histórias no plano visual que não são explicitamente sinalizadas pelo plano verbal, e vice-versa, dessa forma envolvendo conflituosas histórias e interpretações de memória e sentido autobiográficos” (SMITH;

WATSON, 2010, p. 169, minha tradução). O exemplo acima ilustra de que maneiras *graphic novels* podem engajar diferentes tipos de eu em sua interação com práticas autobiográficas ao demandar de leitores e críticos uma percepção de que o eu-narrado difere do eu-narrador. Voltemo-nos, portanto, ao material literário aqui investigado e indagar de que modos os campos previamente citados – teoria *queer*, *graphic novels* e escritas de si – interagem para oferecer o “novo espírito” não apenas dos quadrinhos, mas das literaturas de expressão inglesa produzidas na contemporaneidade.

## FUN HOME: UMA RECONSTRUÇÃO QUEER DE SI

Publicado em 2006, *Fun Home: A Family Tragicomic* é a primeira *graphic novel* publicada pela estadunidense Alison Bechdel. Famosa por ter criado a popular tirinha *Dykes to Watch Out For*, *Fun Home* trouxe ainda mais popularidade para Bechdel ao ser nomeado um dos melhores livros de 2006 pela revista *Times* e receber o prêmio Eisner em 2007. Descrito no subtítulo como uma tragicomédia, *Fun Home* é um trabalho autobiográfico no qual Bechdel narra seu passado com especial foco na sua relação com seu pai, que cometera suicídio quando ela tinha 20 anos.

Enquanto uma prática autobiográfica, *Fun Home* explora o crescimento de Bechdel em uma família que superficialmente era tradicional, porém que, no dia a dia, se revelava extremamente atípica em diversos níveis. Crescendo cercada por mundos artísticos – sua mãe era

atriz e tocava piano, seu pai era professor de inglês e leitor voraz –, Bechdel provoca risos e reflexões ao apontar as obsessões de seu pai que, à época, pareciam sem sentido e que, no presente momento da narrativa, passam a fazer sentido. *Fun Home* retrata não apenas como Bechdel explora a sua sexualidade desde jovem, mas também cria tensões ao discutir o passado de seu pai que, para a autora, era também homossexual.



Figura 2 | Fonte: BECHDEL, Alison. *Fun Home* (2006, p. 15).



A incapacidade de Bechdel de se encaixar no padrão heteronormativo esperado pela sociedade gera crises em sua casa, em especial na relação com seu pai. Os constantes atritos permeiam a narrativa e suscitam questionamentos por parte do eu-narrador sobre como o seu passado fora construído a partir das incongruências entre ela e seu pai. A imagem acima (Figura 2) ilustra a conflituosa relação na qual ela se compreende como o oposto de seu pai: a espartana para o ateniense, a moderna para o vitoriano, a masculina para o afetado. Esse binarismo é uma forma de localizar a própria existência a partir do Outro, justamente porque Bechdel só consegue fazer sentido de si quando está em oposição ao seu pai, figura que é ora amedrontadora, ora sutil.

Um dos artifícios mais ricos de *Fun Home* é conseguir elaborar uma crítica da heteronormatividade ao ressaltar a sexualidade reprimida do pai de Bechdel por meio do contraste entre narrador e narrado, texto e imagem e até mesmo referências literárias. Entre comentários sobre e comparações com James Joyce, Proust e F. Scott Fitzgerald, Bechdel (2006) reconstrói seu passado tentando fazer dar sentido ao mundo que ela conheceu enquanto jovem e do qual ela buscou fugir mais tarde. Não por acaso é ao entrar na universidade e começar a se relacionar com outras mulheres que o passado retorna como uma força para forçá-la a compreender a sua posição enquanto sujeito.

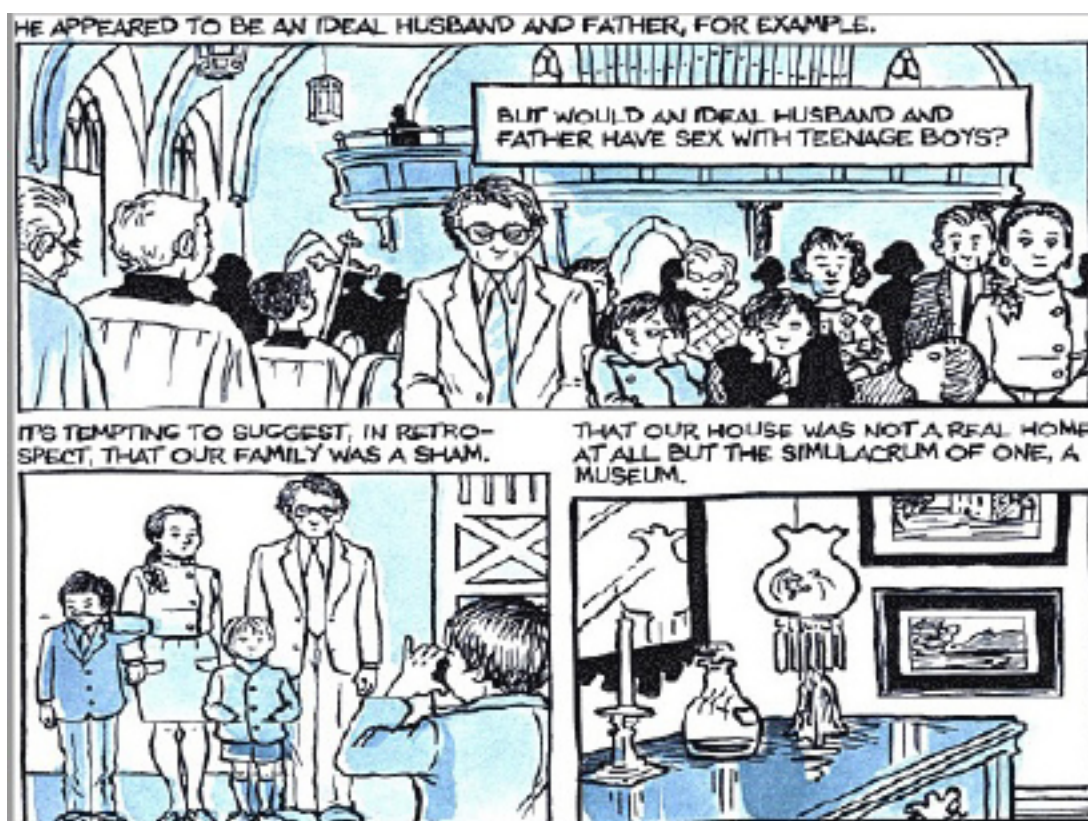


Figura 3 | Fonte: BECHDEL, Alison. *Fun Home* (2006, p. 17)

A imagem (Figura 3) suscita como a heteronormatividade que sempre controlou a vida de

de seu desejo em prol de uma vida com família, buscando a imagem de uma família perfeita. O contraste entre a imagem da família dentro da igreja e o comentário dentro do *frame* se torna ainda mais impactante quando se nota que o pai de Alison olha de canto e de cabeça baixa para os homens vestidos para a missa. O olhar seria furtivo ou de vergonha? A cabeça baixa indica respeito ou algum tipo de culpa? O desenho de Bechdel constrói uma revelação que segue silenciosa, pois o marido/pai perfeito jamais poderia dormir com adolescentes. A família perfeita, assim como o lar, era um artifício fictício para satisfazer as demandas sociais. Daí a descrição da casa como um simulacro após o *frame* anterior ilustrar a família em uma foto. A vida não passava de uma casa de cartas construída a partir de silêncios e segredos.

No início do terceiro capítulo, Bechdel (2006, p. 57) descreve que a morte de seu pai fora estranha: “My father’s death was a *queer* business – *queer* in every sense of that multivalent word”. Ao fundo do comentário, Bechdel contrasta a imagem do dicionário com diversos significados para o termo *queer*. Conforme apontado anteriormente, o termo *queer* foi apropriado por sujeitos LGBTQ+ que eram invisibilizados pelas narrativas identitárias que diziam como gays e lésbicas deveriam ser. O termo que era então ofensivo se torna parte de um projeto político, e é esta leitura que surge na descrição de Bechdel da morte de seu pai.

Ao dizer que a morte de seu pai foi estranha em todos os sentidos da palavra, ela não está apenas relatando que a morte dele – atropelamento próximo à residência da família – foi um ato atípico, mas sim que ela compreende que foi estranho por ela conseguir fazer sentido das “pistas” que ele deixara durante a vida: o livro de Camus intitulado *La Mort Heureuse* (traduzido como *A Morte Feliz* em português), os casos com os rapazes que eram as babás de seus filhos, a obsessão por Fitzgerald em suas cartas jovens, o perfeccionismo estético em relação à casa e ao jardim etc. Pequenos detalhes de sua vida se tornam elementos analisados minuciosamente por Bechdel com o intuito de compreender que a morte de seu pai não fora acidental, e que se tratava de um suicídio, mesmo que ninguém percebesse todas as coincidências. A morte de seu pai se torna *queer* porque ela acontece justamente após Bechdel revelar sua sexualidade para a família e sua mãe pedir divórcio, como se os dois eventos finalmente tivessem libertado toda a carga e todo o peso que o pai de Bechdel carregara e sentira durante a vida. Ao morrer, estaria ele permitindo que Bechdel pudesse viver aquilo que ele negara?

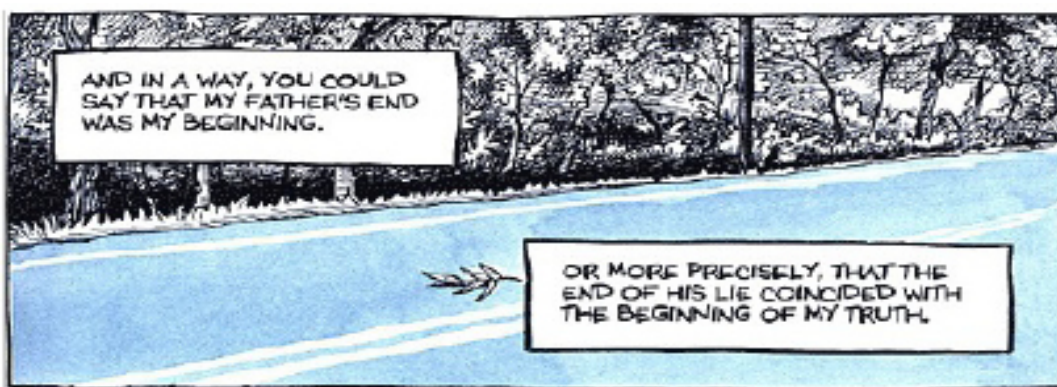


Figura 4 | Fonte: BECHDEL, Alison. *Fun Home* (2006, p. 117)

Ao discutir a morte de seu pai e a sua saída do armário, Bechdel (2006) entrelaça as noções de início e fim na Figura 4 acima. A estrada vazia onde seu pai fora atropelado enquanto carregava galhos secos de árvores revela a metáfora de que a vida é uma estrada, e o galho isolado no meio da pista se torna um assustador signo de como a vida é efêmera. Daí os comentários de Bechdel na imagem sobre como o fim da mentira de seu pai – as histórias de traição, o passado que era uma incógnita – é o começo de sua verdade. A estrada vazia com apenas um galho no meio é uma lembrança do trauma e a forma como Bechdel parece encontrar para dar sentido ao que anteriormente não possuía: a estrada que antes era apenas uma estrada se torna o lugar onde seu pai morreu/se suicidou.

Hillary Chute e Marianne DeKoven (2006) consideram a hibridez uma estratégia que não pode ser ignorada na leitura de *graphic narratives* – as autoras utilizam o termo como guarda-chuva em vez de apenas *graphic novel*. Para as autoras, a hibridez é “um desafio à estrutura de classificação binária que opõe um grupo de termos, privilegiando um destes” (CHUTE; DEKOVEN, 2006, p. 769). Em outras palavras, a hibridez – texto e imagem – cria rupturas na leitura tradicional ao contestar as formas de consumir texto e imagem em gibis e romances. Desse modo, as imagens não são meras ilustrações da narrativa, mas sim uma narrativa em si separada que não se quer assimilada ou sintetizada dentro dos *frames* ou *gutters*.

Chute e DeKoven (2006, p. 772) argumentam que é justamente a divisão entre palavra e imagem através de quebras no discurso que promovem a reflexão sobre o material lido, forçando leitores a inferir e trabalhar com suas hipóteses sobre o que não leem ou veem. Segundo elas, *graphic narratives* “têm o potencial de ser poderosas precisamente porque elas intervêm contra uma cultura de invisibilidade ao assumirem o risco da representação” (CHUTE; DEKOVEN, 2006, p. 772). Notemos, nas próximas figuras, exemplos de como essa interação entre texto, imagem e imaginação surge como um desconforto na leitura ao buscarem representar aquilo que é incômodo:

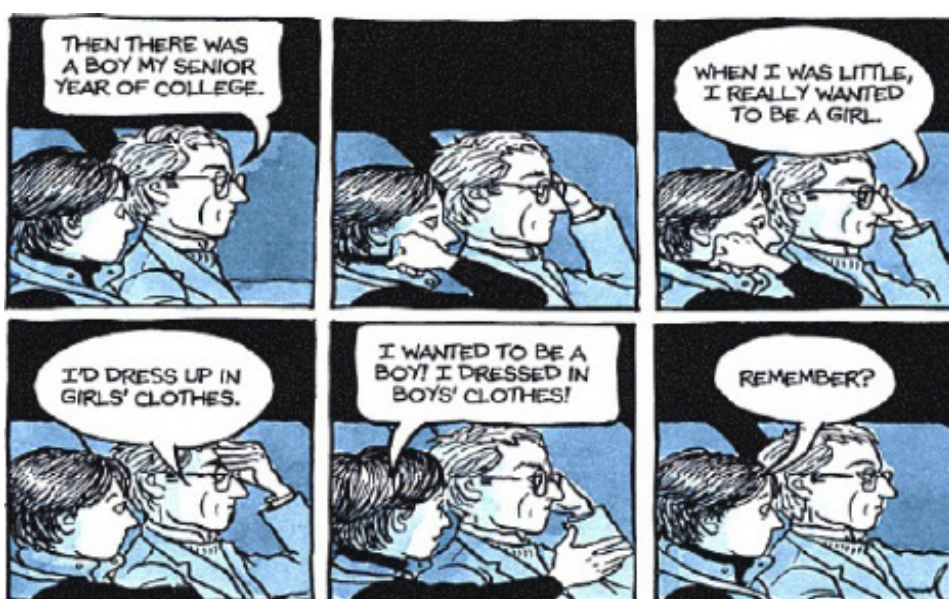


Figura 5 | Fonte: BECHDEL, Alison. *Fun Home* (2006, p. 221)

A conversa entre pai e filha no carro surge como uma tentativa de diálogo após a saída do armário dela. A jovem Bechdel indaga se seu pai sabia que, ao lhe passar o livro da escritora francesa Colette, estaria dando dicas sobre o seu conhecimento da sexualidade da filha. A conversa se mostra reveladora e

desconfortável porque pai e filha não conseguem dialogar sobre a diferença que os une: é justamente a sexualidade dissidente, periférica, que surge como uma forma de conexão entre ambos. Entretanto, a inabilidade de lidar com palavras e com os sentimentos torna a situação complexa, especialmente quando o pai de Bechdel revela elementos de seu passado – vestir-se como menina, desejar ser uma menina, ter caso com homens.

A tensão entre pai e filha escala até o momento de silêncio que encerra a conversa quando a jovem questiona se seu pai se lembra de quando ela desejava se vestir como um menino. A imagem a seguir – Figura 6 – ilustra o fim da conversa no qual as únicas palavras que temos acesso advêm das reflexões do eu-narrador, Bechdel adulta, pensando sobre como aquela conversa foi tão decisiva na sua formação enquanto sujeito. Por meio das reflexões, Bechdel tenta tornar o momento menos incisivo ou inquietante; porém, as imagens refletem o desconforto em não conseguir terminar a conversa de maneira satisfatória. O silêncio que na linguagem verbal seria impossível de se constituir enquanto cena se torna um elemento-chave para esse momento por meio das imagens que recriam a incomunicabilidade entre pai e filha.



Figura 6 | Fonte: BECHDEL, Alison. *Fun Home* (2006, p. 221)

É nesta imagem – Figura 6 – que notamos o comentário de Gilliam Whitlock (2006) sobre como a prática cartunesca não é “um mero híbrido das artes gráficas com prosa ficcional, mas uma interpretação singular que transcende ambos, e

emerge através do trabalho imaginativo de oclusão que se requer que leitores façam entre os painéis na página” (WHITLOCK, 2006, p. 969). Na imagem supracitada, pai e filha seguem em silêncio sem trocar olhares e a interferência do eu-narrador é uma estratégia para tornar a situação menos incômoda. Ao ler essa cena, não se pode perder de vista o trabalho interpretativo que se espera de leitores com novas formas de compreender o sistema híbrido: ler apenas as palavras pode esvaziar de sentido o desconforto, e apenas focar nas imagens pode deixar a impressão de que Bechdel não trabalhou seu trauma em relação ao seu pai.

## À GUIA DE CONCLUSÃO

Em “Autographics: The Seeing ‘I’ of the Comics”, Gillian Whitlock (2006) levanta questões

de responsabilidade ética e moral sobre a urgência política sobre os novos debates acerca de manifestações artísticas que colocam em destaque a imagem. A teórica indaga sobre como ir além das normas que controlam e regem nossas vidas e quais enquadramentos as representações visuais permitem ou não, ressaltando um elo político entre a arte e a vida. Whitlock (2006, p. 966) ainda indaga: “Como podemos fazer mais do que apenas consumir estas imagens como espectadores passivos?”. De alguma forma, a teórica indaga como o papel do leitor, na sua relação com o texto, suscita questionamentos sobre a própria prática da leitura. Se lemos romances e contos com foco na palavra e seus deslizos, de que maneiras ler *graphic novels* interrompe a própria prática da leitura por meio da hibridez entre texto e imagem?

O questionamento de Whitlock (2006) é frutífero: ao buscar entrelaçar debates sobre teoria *queer*, identidades e *graphic novels*, este trabalho buscou, de maneira concisa, apontar as possibilidades para repensar o espaço da arte gráfica dentro da literatura contemporânea em sintonia com demandas cada vez mais presentes em nossa sociedade. Para Bechdel (2006), re-escrever o seu passado exige uma forma de contestar os próprios limites de sua memória, sendo necessário abrir espaço para dúvidas e perguntas. *Fun Home* é, desse modo, uma urgente indagação do cenário pós-identitária contemporâneo, no qual as noções de identidades são desestabilizadas por meio do *queer* que existe em todos nós.

#### REFERÊNCIAS:

BECHDEL, Alison. Alison. *Fun Home: A family tragicomic*. New York: Houghton Mifflin Company, 2006.

CAMPBELL, Eddie. . *Graphic Novel Manifesto*. 2004. Disponível em: <http://donmacdonald.com/2010/11/eddie-campbells-graphic-novel-manifesto/>>. Acesso em 05 set. 2019.

CHUTE, Hillary; DEKOVEN, Marianne. Introduction: Graphic Narrative. *MSF Modern Fiction Studies*, West Lafayette, v. 52, n. 4, p. 767-782, 2006.

COSER, Stelamaris. Estudos literários e estudos culturais. In: BONNICI, Thomas; FLORY, Alexandre Villibor; PRADO, Márcio Roberto do. *Margens Instáveis: Tensões entre teoria, crítica e história da literatura*. Maringá: EdUEM, 2011. p. 129-162.

FOUCAULT, Michel. *The History of Sexuality I: The will to knowlegde*. New York: Virago, 1991.

GARCÍA, Santiago. *A Novela Gráfica*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GONTIJO, Fabiano. O arco-íris e a ortodoxia: culturas identitárias homossexuais no Brasil. In: LOPES, Denilson et al. *Imagem e Diversidade Sexual: Estudos da homocultura*. São Paulo: Nojosa Edições, 2004. p. 453-446.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006

LOURO, Guacira Lopes. Os estudos feministas, os estudos gays e lésbicos e a teoria queer como políticas de conhecimento. In: LOPES, Denilson et al. *Imagem e Diversidade Sexual: Estudos da homocultura*. São Paulo: Nojosa Edições, 2004. p. 23-28.

LOURO, Guacira Lopes. *Um Corpo Estranho: Ensaio sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

NASCIMENTO, Wanderson Flor. Identidades - notas para uma discussão. In: LOPES, Denilson et al. Imagem e Diversidade Sexual: Estudos da homocultura. São Paulo: Nojosa Edições, 2004. p. 447-452

SCOTT, Joan. História das Mulheres. In: BURKE, Peter. A Escrita da História: Novas perspectivas. São Paulo: Editora da UNESP, 1992. p. 63-96.

SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. Reading Autobiography: A guide for interpreting life narratives. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

SPARGO, Tamsin. Foucault e a Teoria Queer. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

WHITLOCK, Gillian. Autographics: The Seeing "I" of the Comics. MSF Modern Fiction Studies, West Lafayette, v. 52, n. 4, p. 965-979, 2006.

RECEBIDO EM 15/10/19 E APROVADO EM  
26/11/19

# LA ESTÉTICA DE BRECHT EN EL TEATRO VENEZOLANO: JOSÉ IGNACIO CABRUJAS Y LA HISTORIA EN *UN ACTO CULTURAL*

JESÚS ONEIVER ARELLANO PÉREZ\*

**RESUMEN:** La obra de José Ignacio Cabrujas se configura a partir de una “pulsi3n anárquica”, desestabiliza la historiografía tradicional y cuenta la historia de Venezuela problematizando cada acontecimiento. Este artículo pretende explorar y analizar cómo Cabrujas muestra las fisuras del imaginario nacional para ofrecer otras posibilidades de comprensión del presente. Explicaremos cómo Cabrujas apunta a narrativizar el teatro, valiéndose de la potencialidad anacrónica de la imagen. De este modo, pone en contacto la vida anónima de sujetos de su contemporaneidad con los grandes acontecimientos históricos, desjerarquizado la historia. Como vemos, la propuesta de Cabrujas se deja leer a partir de las ideas de Benjamin y Didi-Huberman.

**PALABRAS-CLAVE:** Imagen; Teatro; Historia; Gesto.

BRECHT'S AESTHETICS IN THE VENEZUELAN THEATER.

JOSÉ IGNACIO CABRUJAS AND HISTORY IN UN ACTO CULTURAL

ABSTRACT: José Ignacio Cabrujas' work is based on an “anarchic drive”, it destabilizes the traditional historiography and tells the history of Venezuela problematizing the events. Cabrujas shows the cracks in the national imagination to offer other possibilities for understanding the present. It aims at narrativize the theater, taking advantage of the anachronistic potentiality of the image. In this way, it puts in contact the anonymous life of the subjects of their contemporaneity with the great historical events, dehierarchizing history. Thus Cabrujas' proposal can be read from the ideas of Benjamin and Didi-Huberman.

KEYWORDS: Image; Theater; History; Gesture.

\*Doutorando em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). +: a.j.oneiver@gmail.com

## ACTO UNO. EL RECORRIDO

¿Hasta cuándo la Historia de Venezuela va a continuar contándose en términos morales? ¿Hasta cuándo vamos a dividir nuestros gobernantes en buenos y malos? [...]

La tradición histórica de esta república parte de un supuesto terrible. En 1783, nació en Caracas, un genio inimitable, un extraterrestre insuperable, una especie de carambola cósmica. La historia de Simón Bolívar, la que aparece en sus documentos, en sus cartas, en sus manifiestos, en sus consideraciones sobre la política de los primeros años del siglo XIX, no tiene nada que ver con ese semi-Dios inventado, fertilizado y a veces censurado por la Sociedad Bolivariana. Los que conocieron de cerca a Bolívar nos lo describen como un hombre pintoresco, escénico, amigo de los *coups de theatre*, erotómano e inestable.

José Ignacio Cabrujas (1987)

Comienzo con este extenso epígrafe porque encuentro en él una concepción de la Historia que difiere de la historiografía tradicional. Este es uno de los fundamentos del pensamiento del dramaturgo venezolano José Ignacio Cabrujas (1937-1995), darle la vuelta a todo, interpretar a contravía y develar maneras inéditas de contar, de hacer crítica y de hacer cultura. Ese posicionamiento revela una pulsión anárquica (ROJO, 2011, p.17) que se traduce en un discurso seductor y paradójicamente incómodo. Seduce porque nos hace mirar la realidad desde otros ángulos y, al mismo tiempo, incomoda porque esos otros ángulos no son los más agradables, aunque tal vez sí los más sinceros o los más lógicos.

Esa particular visión de la historia es el cincel con que Cabrujas va excavando las fisuras del imaginario nacional para hacerlas más visibles. Mientras los gobernantes se vanaglorian de la democracia que se mantiene a lo largo de los años, este dramaturgo nos muestra que la sociedad no ha sabido usar la democracia (CABRUJAS, 1995); mientras la Historia celebra la grandeza de los héroes, Cabrujas insiste en mostrarlos más reales, desjerarquizando la Historia; mientras la tradición literaria asumió el compromiso de construir una identidad nacional arrastrando el positivismo hasta bien entrado el siglo XX, Cabrujas nos muestra las historias de sujetos fracasados, esbozando otra cara de esa identidad nacional.

Leer a Cabrujas es someterse a esa pulsión anárquica de apertura y de libertad que nos invita a establecer un diálogo con la historia y las maneras de contarla, que nos llena de preguntas y que nos hace cuestionar la tradición, el imaginario y la identidad nacional, al mismo tiempo que nos deja en el rostro una carcajada inconclusa, porque muestra los principales problemas de la contemporaneidad, con un lenguaje elocuente y con situaciones risibles. Acto cultural, la obra que vamos a analizar sintetiza gran parte de la estética de Cabrujas, pues se configura como un retrato de la sociedad, como resultado del devenir histórico.

Esas ideas de Cabrujas me incitan a reflexionar, por un lado, sobre las expresiones artísticas y los procedimientos estéticos en los que este dramaturgo se apoya para incorporar a su producción teatral esa postura, y, por el otro, el eco de su discurso no deja de cuestionarme acerca de las implicaciones de contar la historia de una manera no moralizante. ¿Qué hay más allá o más al fondo de esa historia de héroes? ¿Cuál es la necesidad de desjerarquizar la historia?



Partiendo de algunos postulados como la relación del pasado con el presente histórico en el texto, el uso de recursos propios del teatro épico, veremos cómo Acto cultural explora territorios que van más allá de los mecanismos tradicionales de representación teatral, pues su texto está diseñado para conducir al espectador a reflexionar, a “tomar una posición”. De este modo, mi intención es analizar esta pieza para comprender cómo dialoga la historia con el presente, a partir de la incorporación de imágenes y también donde personajes y actores equilibran una exposición de gestos reiterados.

## ACTO DOS. EXPONER LA HISTORIA, TOMAR POSICIÓN

W. Benjamin en sus tesis sobre la historia nos dice:

Cuando se pregunta con quién empatiza el historiador historicista. La respuesta resulta inevitable: con el vencedor. Y quienes dominan en cada caso son los herederos de todos aquellos que vencieron alguna vez. Por consiguiente, la empatía con el vencedor resulta en cada caso favorable para el dominador del momento. El materialista histórico tiene suficiente con esto. Todos aquellos que se hicieron de la victoria hasta nuestros días marchan en el cortejo triunfal de los dominadores de hoy, que avanza por encima de aquellos que hoy yacen en el suelo [...] todos deben su existencia no solo a la fatiga de los grandes genios que los crearon sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. [...] por eso el materialismo histórico se aparta de ella en la medida de lo posible. Mira como tarea suya la de cepillar la historia a contra pelo (BENJAMIN, 2008, p.42-43)

Esta tesis de Benjamin dialoga con el pensamiento de Cabrujas, así lo demuestra el comentario de Leonardo Azparren, en el prólogo a sus *Obras completas* (2010), quien después de citar varias entrevistas de Cabrujas, donde expresa su interés sobre la historia, —y también sobre la importancia para las vivencias contemporáneas y sobre los modos de contarla en Venezuela— nos dice: “Su convicción de que sin los contextos sociales e históricos de la vida pública es imposible una existencia privada cabal” (AZPARREN, 2012)<sup>1</sup>. Así, retomar la historia a contrapelo implica mostrar el lado humano del panteón de héroes y de acontecimientos históricos de una manera cotidiana, más creíble y menos fantástica y, además, ocuparse de las vivencias personales y anónimas de sujetos que se enmarcan en el discurso del fracaso.

Ese fracaso, lejos de perseguir una empatía en el espectador, es representado y problematizado en la escena, justamente porque se presenta revelando su vínculo con la historia, en palabras de Brecht: “Se representamos as peças da nossa época tal como se fossem peças históricas, é possível que ao espectador pareçam, então, igualmente, singulares as circunstâncias em que ele próprio age; nasce nele, uma atitude crítica.” En otras palabras, el fracaso, en Cabrujas enmarcado y presentado como la Historia, cuestiona al espectador para que evalúe la situación y “tome posición”. Por otro lado, esa representación relacional del fracaso y la historia, se acerca a la siguiente idea expuesta por Benjamin en sus tesis: “la historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el que está lleno de

<sup>1</sup> Cito aquí la edición digital, reproducida por el portal Prodavinci.

‘tiempos del ahora’” (BENJAMIN, 2008, p.51). La forma teatral de la representación dentro de la representación, como lo explicaré más adelante, en *Acto cultural* —publicada originalmente en 1976— hace explícita esa idea de que el tiempo no es una línea cronológica y homogénea, sino que el hombre cuando se adueña de sus fuerzas (cuando se emancipa) “hace saltar el continuum de la historia” (BENJAMIN, 2008, p.52).

En este sentido, la preocupación de Cabrujas no es la manera en que ha sido contada la historia, sino que esa historia tiene un efecto condicionante en la mentalidad y en la sociedad contemporánea. Así, Cabrujas va a utilizar el teatro, la crónica, incluso la televisión<sup>2</sup> para mostrar que la sociedad venezolana es producto de la inacción frente a la historia, aunado a que existen posibilidades de modificar el presente y modificar el futuro si se toma posición y se reflexiona sobre el pasado poniéndolo en contacto con el presente. A través de sus obras, Cabrujas muestra la idiosincrasia venezolana problematizándola. Como vemos, su estética se configura desde los postulados del pensamiento brechtiano. Para hacer esa lectura a contra pelo de la historia, se fundamenta en el teatro como divertimento y, al mismo tiempo, en la problematización de la historia para ofrecer situaciones que rechazamos y con las que paradójicamente también nos identificamos. Para todo esto recurre al “efecto de distanciamiento”, insiste en: “1. Recorrência a terceira pessoa. 2. Recorrência ao passado. 3. Intromissão de indicações, sobre a encenação e de comentários.” (BRECHT, 1978, p.16). Se vale de recursos que traen para el teatro la forma épica, escenas donde el acontecimiento no se “personifica” sino que se “narra”. Es decir, narrativa la escena y nos cuestiona al dejarnos “delante a una imagen”, al introducir “cuadros vivos” como lo hace en *Acto cultural*. Y, sobre todo, Cabrujas, enfatiza en que el teatro (el arte) puede tener la fuerza para generar modificaciones en el contexto social. De esa manera, la estética de Bertolt Brecht se instaura en el pensamiento de Cabrujas y le sirve de apoyo para redimensionar el panorama intelectual de la segunda mitad del siglo XX venezolano.

*Acto cultural* es la obra que he seleccionado para identificar y contrastar las ideas de Cabrujas en relación a la cultura y a la Historia, en afán de comprender cómo se cristalizan en su dramaturgia a partir de su diálogo con la estética de Brecht. Al terminar de leer la pieza *Acto cultural*, fue inevitable pensar que el lenguaje teatral permite concretar ese interés por des-cronologizar la Historia. Un acontecimiento histórico, como el descubrimiento de América, se fusiona con lo contemporáneo y a través de gestos, imágenes y acontecimientos, el pasado y el presente se reflejan uno al otro, se iluminan y dialogan. La trama de la obra gira en torno a una reunión de La Sociedad Louis Pasteur para el Fomento de las Artes, las Ciencias y las Industrias de San Rafael de Ejido para celebrar sus cincuenta años. La celebración pretende desarrollar un acto cultural en el que será escenificada una obra escrita por Amadeo Mier, presidente de la Sociedad Pasteur, y que lleva por título, “Cristóbal Colón, el Genovés alucinado” a través de esa escenificación cuyos actores son los miembros de la Sociedad Pasteur la historia de Colón es satirizada, interrumpida, banalizada e incluso tergiversada, pero está ahí para marcar un contrapunto, un diálogo entre el pasado y el presente, entre la historia y la actualidad.

Benjamin en su ensayo sobre el teatro épico nos dice que el gran cambio que trae el teatro épico es la desaparición de la orquesta. En el teatro épico la gran separación entre los

<sup>2</sup> Recordemos que Cabrujas fue actor, director, dramaturgo y columnista de unos de los periódicos de mayor circulación en los ochenta y noventa, así como también debemos destacar su amplio trabajo en RCTV (Radio Caracas Televisión), donde escribió y dirigió programas, novelas y junto con Román Chalbaud, trabajaron en lo que llamaron Televisión Cultural.

actores y el público ha dejado de existir, fundando otra dinámica, otro juego, otra dialéctica entre actores y el público. Así, según Benjamin, el escenario ya no es un mundo posible, sino un espacio privilegiado para la “exposición”, el público no es un receptor pasivo, “hipnotizado” sino que es una reunión de interesados cuyas exigencias se tienen que satisfacer; el director no da órdenes a los actores, sino que les ofrece tesis, ante las cuales estos deben “tomar una posición”. Como vemos, el teatro épico desplaza las categorías organizacionales del teatro hacia un territorio donde se politiza, pues todo apunta a cuestionar, a incomodar a distanciar y a generar un litigio (RANCIÈRE, 2009).

Otro aspecto que politiza y redimensiona el teatro épico es una revalorización del gesto: “El teatro épico es gestual” (BENJAMIN, 1998, p.19). El gesto se obtiene a partir de la interrupción de la acción. Este es uno de los aspectos más productivos en la obra de Cabrujas. En *Acto cultural*, las acciones, las escenas, los diálogos, son interrumpidas, la obra en sí tiene como fundamento un principio de interrupción, a partir del cual se establece el diálogo con la historia y aspectos del imaginario venezolano.

La pieza comienza con el solemne inicio de sesión de la Sociedad Pasteur y el primer acto es convocar un minuto de silencio. Podríamos decir que el silencio interrumpe el desarrollo de la acción, a su vez ese silencio será “interrumpido” por un alboroto, pues Amadeo comienza a sudar sangre en las manos; el acontecimiento, que es espeluznante, Amadeo parece ignorarlo. Como dice Brecht, lo extraordinario debe asumirse con naturalidad, y ahí empieza “el efecto de distanciamiento”. Luego, se extiende un debate entre suspender —interrumpir— la obra de teatro o continuarla; después de un gran alboroto, y frente a los ojos del espectador, el escenario se transforma en el aposento de Colón con su esposa, y se da inicio a la primera escena de “El Genovés Alucinado”, la cual consiste en un sueño premonitorio en el que Colón sabe que va a descubrir América. Colón es interpretado por Amadeo y su esposa, por Herminia, viuda de Petit; Purificación va a representar a la Historia Universal que funcionará como una especie de narradora. Será ella, la forma más evidente del principio narrativo del teatro épico, principio que luego se intensificará cuando cada personaje narre, —y no represente— acontecimientos de su vida personal. El sueño de Colón es sintetizado en la escena de la siguiente manera:

Amadeo : Y en el sueño yo sentí que mi vida no tenía peso... que era como una vida de pájaro sobre la inmensidad de la tierra... y la tierra se llamaba San Rafael, donde yo, Cristóbal Colón, me desempeño, yo, Amadeo Mier, me desempeño... y sudo... y es sangre lo que sudo, y me siento nadie... cuando el general Castro viene... cuando las puertas se cierran a la hora del café... y yo digo, ¿quién me va a acompañar? ¿Quién viene conmigo? ¿Quién me saca de este silencio? Ahora que son las tres de la mañana y yo escucho un caballo que pasa... nada que pasa. ¿Cómo hace un hombre en San Rafael de Ejido, cuando tiene una fantasía?... ¿y quiere descubrir a América o a cualquier otra soledad? Hoy sentí que, después de todo, era posible. Yo Amadeo Mier, Cristóbal Colón, a 10 de febrero de 1490 (CABRUJAS,1990 p.14)

A partir de este momento comenzamos a ver un juego con la historia; Colón y Amadeo se fusionan y se proyectan, se representan. Esta conexión homogénea entre el presente y el pasado cobra fuerza cuando vemos que en “El Genovés Alucinado” los personajes hacen lo mismo que

acontece en la sociedad de San Rafael de Ejido. Al Colón despertarse, su esposa que lo acompaña en la cama, le exige “verle el pudendo”, pues lo acusa de haber soñado con otra mujer. Esa “inmoralidad” va a ser repetida, nuevamente por otros personajes que harán alusión al sexo o a la infidelidad para ponerla en contacto con la Historia oficial a través de un gesto. Por ejemplo, en una escena donde Rodrigo de Triana —interpretado por Francisco, el secretario de la Sociedad Pasteur— gritó tierra y la excitación del hallazgo —el gesto— hace que Herminia, la viuda de Petit, enumere, las muchas veces, las distintas costas donde llegaron e hicieron el amor, una de ellas en homenaje a Rodrigo de Triana:

Francisco Xavier: Bueno. Me subo al barco y digo... ¡tierra!

Herminia: ¡Ay, hazlo, Francisco Xavier! Cuando ensayábamos era tan solemne, tan viril... hazlo, Francisco Xavier [...] la última vez fue como les decía, frente a las costas nacionales. Hicimos el amor en homenaje a Rodrigo de Triana, y tenías que oír a Petit diciendo... Tierra... Tierra... Ay, hazlo, Francisco Xavier (CABRUJAS, 1990, p.43)

La historia en estas escenas se satiriza, se aleja de la fabulación. El gesto histórico, el gran acontecimiento, se sintetiza y se equipara a un gesto social: “o gesto social é o gesto que é significativo para a sociedade, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade” (BRECHT, 1987, p. 194). Así, la gran historia queda desplazada, porque lo que realmente le interesa a Cabrujas es mostrar la vida social —en ese juego de ocultar y descubrir que implica un vivir postizo— de los hombres, el sentir de su contemporaneidad, enunciado enfáticamente el fracaso:

Cosme: Pero ocurre que en este momento estamos celebrando un acto cultural, Eminencia, y hay un drama a mitad del camino: *Colón, Cristóbal, el genovés alucinado*. Amadeo: ¿Y qué importa? Él descubre el continente al final y la tenacidad triunfa. Soy yo quien no triunfa y por eso creo que el cuento de Lucrecia es mucho más interesante. Cosme: (*Resignado*) ¿Cómo fue?

Amadeo: Yo estaba seguro de que las cosas no iban a ir bien con Lucrecia. ¡Qué sé yo...! ¡Un presentimiento...! Faltó algo en la noche de bodas... no sé... Marte andaba mal con Júpiter, suponte. Le vi la cara al día siguiente y tenía espinillas... y gripe también tenía. ¡Nunca he sabido de una mujer que amanezca con gripe después de una noche de bodas! Fue un mal presagio. (CABRUJAS, 1990, p.17)

Y más adelante revela su fracaso, cuando relata que encontró a Lucrecia con otro hombre que es nada más y nada menos que el presidente del partido liberal. Ante esta falta de respeto, Amadeo improvisa un discurso sobre la infidelidad saturado de una “necesidad didáctica que lo acompañó desde niño” (CABRUJAS, 1990, p.19). Y al final Amadeo dice: “[Lucrecia] se mostró muy interesada en el tema. Incluso me pidió que le recomendará una bibliografía. ¿No es vergonzoso?” (CABRUJAS, 1990 p.19). Pero lo importante de este fracaso es que es un fracaso escondido, porque nadie lo sabe y nadie debe saberlo; el *Acto cultural* pasó a ser “acto de confesión” donde la mayoría de los personajes revelan su fracaso evidenciando un “vivir postizo”, un “estado de disimulo”.

Del mismo modo acontece con Cosme, quien revela que está cansado de vivir ocultando

lo que realmente le gusta —ese ocultamiento es lo que Cabrujas llama “vivir postizo”—, a él no le gusta la cultura, la poesía, ni lirismo, a él le gusta tomarse: “quince palos de ron y el culo de la alemana” (CABRUJAS, 1990, p.35). Esta declaración se hace inaceptable para el público imaginado, que son las autoridades gubernamentales, el clero y las representantes de la élite cultural de Ejido y sus alrededores, quienes supuestamente abandonan el espectáculo y todos comienzan a temer por la subvención de la sociedad que era dada por el alcalde y el gobernador. Es una sociedad donde los individuos deben silenciarse para beneficiarse. De acuerdo con Cabrujas, es una sociedad del disimulo, del vivir postizo y de las apariencias.

A partir de estas anécdotas teatrales, vemos cómo la obra un *Acto cultural* entraña una problemática paradójica, un dilema que se configura a partir de un contrapunto que se multiplica, el presente interrumpe en la historia con gestos, Evidenciándola como una “historia fracasada”; la acción de “El Genovés Alucinado” no termina de desarrollarse con plenitud porque el susurro del presente, las muecas vivenciales e íntimas de los personajes no se lo permiten, lo interrumpen constantemente. Y, así, el efecto de distanciamiento persiste y ese distanciamiento que nos aleja y nos atrae nos lleva —como dice Didi-Huberman (2011), a propósito de la obra de Brecht— a situarnos en el tiempo, a posicionarse frente a la historia para alejarnos y acercarnos y, de este modo, establecer una dialéctica.

## ACTO TERCERO. ENTRE EL TEXTO Y LAS HISTORIAS: UNA IMAGEN

Además de todas estas situaciones expuestas anteriormente, la pieza de Cabrujas tiene dos “cuadros vivos” que se configuran como imágenes históricas consolidadas y que son el punto de partida para comprender también la importancia de la imagen en el discurso de Cabrujas:

### PRIMER CUADRO VIVO

*Cristóbal Colón en la intimidad de su lecho visitado por la Inspiración, el Genio y la Persistencia.*

### DESCRIPCIÓN

*Colón, sentado en su lecho, recibe al mismo tiempo la luz de la Inspiración en forma de rayo olímpico y una carta náutica ofrecida por el Genio. La Persistencia, mientras tanto, besa con definitiva castidad la frente del marino señalándole al Cacique Ribereño que yace al pie del lecho. La mujer de Colón, como es obvio, duerme a pierna suelta y no se percata de lo que ocurre; las luces se apagan y se encienden, mostrando en tres oportunidades el cuadro vivo. (CABRUJAS, 1990, p.15)*

Al inicio de la presentación de “El Genovés Alucinado” me hace pensar en el teatro dentro del teatro, así como la incorporación de cuadros vivos, de “imágenes” (como los carteles de Brecht), que el montaje pensado por Cabrujas está en coherencia con esa pulsión anárquica de la que hablé al inicio. La imagen sustituye las palabras y las luces que titilan llaman la atención sobre el espectador, lo deja unos segundos a ciegas; así, cada vez que la imagen es re-mostrada, expone y dispone la imagen para el diálogo, es un ejercicio de abertura, un llamado de atención:

El montaje en cuanto toma de posición, a la vez tópica y política, el montaje en cuanto recomposición de las fuerzas, nos ofrecería, por tanto, una *imagen del tiempo* que hace explotar el relato de la historia y la disposición de las cosas [...] es una manera de decir que expone la historia a la luz de su memoria más reprimida y de sus deseos más inarticulados (DIDI- HUBERMAN, 2007, p.151)

En otras palabras, el montaje de *Acto cultural* es un ofrecimiento para que sea el espectador quien construya la obra, suprima o aumente lo que considere necesario y se posicione como individuo pensante ante un montaje que interroga obligando a pensar y que espera una respuesta. Y continúo con Benjamin: “Propio del pensar no es solo del movimiento de las ideas, sino de igualmente su detención. Cuando el pensar se para de golpe en medio de una constelación saturada de tensiones, provoca en ella un shock que la hace cristalizar como mónada” (BENJAMIN, 2008, p.54). Es por eso que la luz, del primer cuadro vivo insiste tres veces en apagarse, para generar ese shock del que nos habla Benjamin, también se aprovecha ese cuadro vivo y su diálogo con el montaje en general, para revelar una suerte de estrategia que condensa el ahora y el pasado<sup>3</sup>. Cómo piensa Didi-Huberman, ante una imagen tenemos que reconocer: “que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de duración. La imagen a menudo tiene más memoria y más porvenir que el ser que la mira” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.32).

La idea que sintetiza esa estrategia de la imagen, para decirlo nuevamente con Benjamin, es una “mónada”, porque en esa imagen, en ese cuadro vivo que titila, están contenidas todas las demás imágenes de la realidad y de la historia, de modo que la representación total de la obra de Cabrujas, el montaje completo se posiciona como “una prodigiosa abreviatura de la historia de la humanidad” (BENJAMIN, 2008, p.57). Una imagen anacrónica que titila.

Quiero enfatizar la necesidad de generar ese shock que dé paso a una “detención” del pensamiento. Cabrujas cierra su obra con Amadeo pidiendo “un minuto de silencio” —como lo hizo al inicio de la obra— que nos podría llevar bien, a un recomenzar, bien a una continuidad reiterada. Al terminar la obra con un minuto de silencio —sabiendo que los espectadores de “El Genovés Alucinado” no están, porque no soportaron las inmoralidades de los miembros de la Sociedad Pasteur, pero los espectadores del *Acto cultural* permanecen allí— vemos cómo se genera también ese shock del que habla Benjamin, un shock que es también un impulso para tomar una posición.

Para concluir este acercamiento a *Acto Cultural* de José Ignacio Cabrujas, es preciso dejar en evidencia que este autor tuvo una profunda preocupación por la mentalidad, las actitudes y los comportamientos de la sociedad venezolana de la segunda mitad del siglo XX. Los acontecimientos históricos que sirven de impulso para las reflexiones en torno a las maneras de ser de la sociedad venezolana devienen en interrogantes del presente. La pulsión anárquica que hemos apuntado persigue no solo una libertad frente a las estructuras políticas de poder,

---

<sup>3</sup> En relación a esto podemos citar a Benjamin: El materialismo histórico aborda un objeto histórico única y solamente allí donde éste se le presenta como mónada y aprovecha para hacer saltar determinada época del curso homogéneo de la historia, de igual modo que hace saltar su época a una determinada vida o del conjunto de una obra a una obra determinada. El beneficio de este procedimiento reside en que en la obra se haya conservado y superado el conjunto de la obra, época y en la época el curso entero de la historia. El fruto substancioso de lo comprendido históricamente (BENJAMIN, 1998, p. 51).

sino frente a los prejuicios y las exigencias impuestas por los mismos individuos de la sociedad. Ese parece ser un rasgo diferenciador del teatro de José Ignacio Cabrujas; su estética no se levanta contra las estructuras políticas, no es un teatro revolucionario, ni se asume directamente en contra de las formas de gobierno, —como sí ocurre en gran parte del teatro latinoamericano de esa época—, sino que su estética apunta a interrogar el sentido de la vida en sociedad, evidenciando las injusticias, las paradojas y las contrariedades, recurriendo a la Historia para orientar su comprensión. La idea de un vivir postizo y de una sociedad del disimulo son el blanco al que apunta la estética del teatro de Cabrujas y encuadra este *Acto cultural* para reflexionar en torno a la época, a la historia, al poder y a la cultura.

#### REFERENCIAS

AZPARREN, Leonardo. *Prologemónos para una lectura de José Ignacio*. In: Prodavinci. Caracas: 2012. Disponible en: <<http://historico.prodavinci.com/2012/04/04/actualidad/prologemenos-para-una-lectura-del-teatro-de-jose-ignacio-cabrujas-por-leonardo-azparren-gimenez/>>. Acceso en: 05 mar. 2020.

BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. Bolívar Echeverría. México D.F: Ítaca, UNAM. 2008.

\_\_\_\_\_. *Tentativas sobre Brecht*. Iluminaciones III. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Tauros, 1998.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1978.

CABRUJAS, José Ignacio. Historia viva con Jorge Olavarría. [Entrevista] Caracas: Venevisión, 1987. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=HGbl1JvQIs4>>. Acceso en: 05 mar. 2020.

\_\_\_\_\_. *Acto cultural*. Caracas: Monte Ávila, 1990. Disponible en <<https://es.scribd.com/doc/56225082/Cabrujas-Acto-Cultural>>. Acceso en: 05 mar. 2020.

\_\_\_\_\_. “El estado del disimulo”. [Entrevista] *Estado y reforma*: 1995. Disponible en: <<http://moebius77.com/docs/CABRUJAS-1987-El-Estado-Del-Disimulo.pdf>>. Acceso en: 05 mar. 2020.

\_\_\_\_\_. *Obra dramática*. Tomos I, II y III. Caracas: Equinoccio, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2007.

\_\_\_\_\_. *Ante el tiempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Trad. Cristóbal Durán. Santiago de Chile: LOM palabra de la lengua, 2009.

ROJO, Sara. *Teatro e pulsão anárquica: Estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina*. Belo Horizonte: Nandyala. 2011.

ARTIGO RECEBIDO EM 28/10/2019 E APROVADO EM 10/12/2019

# RECEPÇÃO LITERÁRIA E MÍDIAS: UMA BREVE ANÁLISE DE *THE HANDMAID'S TALE*

FELLIP AGNER TRINDADE ANDRADE\*

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo apresentar e discutir algumas das novas formas de recepção literária na era digital por meio das diferentes mídias e sua convergência. Apresentando um breve panorama a respeito das influências das mídias na performance literária de uma obra, o artigo toma como exemplo o caso de *The Handmaid's Tale* (*O conto da aia*), da autora canadense Margaret Atwood, o qual, após mais de três décadas de sua primeira publicação, alcançou sucesso expressivo de público graças à sua adaptação em série e sua apropriação cultural e política nas redes sociais, ampliando sua recepção para além das páginas dos livros.

**PALAVRAS-CHAVE:** *The Handmaid's Tale*; Mídias; Cultura da convergência; Recepção literária.

LITERARY RECEPTION AND MEDIA: A BRIEF ANALYSIS OF *THE HANDMAID'S TALE*

**ABSTRACT:** This paper aims to present and discuss some of the new forms of literary reception in the digital age through different media and their convergence. Showing a brief overview of the influences of media on the performance of a literary work, we will take as an example Canadian author Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*, which, more than three decades after its first publication, has achieved an expressive audience success thanks to its serial adaptation and its cultural and political appropriation in social networks, expanding its reception beyond the pages of the book.

**KEYWORDS:** *The Handmaid's Tale*; Media; Convergence culture; Literary reception.

\* Doutorando em Teorias da Literatura e Representações Culturais pela UFJF e Mestre em Teoria Literária e Crítica da Cultura pela UFSJ. E-mail: fellipagner@hotmail.com



## LITERATURA E MÍDIAS

Em “Literatura e subdesenvolvimento”, um dos ensaios do livro *A educação pela noite & outros ensaios*, o professor e crítico brasileiro Antonio Candido (1989) destaca o papel do audiovisual e suas influências na cultura e na arte, sobretudo na literatura, ao dizer que não devemos nos esquecer, à época, “que os modernos recursos audiovisuais podem motivar uma tal mudança nos processos de criação e nos meios de comunicação”, prevendo, como hoje se faz realidade, “que quando as grandes massas chegarem finalmente à instrução, quem sabe irão buscar fora do livro os meios de satisfazer as suas necessidades de ficção e poesia.” (CANDIDO, 1989, p. 144), como cada vez mais se faz, sobretudo com a Internet e sua facilidade de acesso a conteúdo.

Se à época de “Literatura e subdesenvolvimento” Antonio Candido já destacava as influências do audiovisual na recepção cultural e artística em massa, sobretudo nos países então chamados de “subdesenvolvidos” na América Latina (ou “países de terceiro mundo”, em seu artigo), hoje, mais ainda, o audiovisual e o digital se fazem influentes na literatura e no bem cultural e artístico em geral.

[N]a maioria dos nossos países [latino-americanos] há grandes massas ainda fora do alcance da literatura erudita, mergulhando numa etapa folclórica de comunicação oral. Quando alfabetizadas e absorvidas pelo processo de urbanização, passam para o domínio do rádio, da televisão, da história em quadrinhos, constituindo a base de uma cultura de massa. Daí a alfabetização não aumentar proporcionalmente o número de leitores da literatura, como a concebemos aqui; mas atirar os alfabetizados, junto com os analfabetos, diretamente da fase folclórica para essa espécie de folclore urbano que é a cultura, massificada. (CANDIDO, 1989, p. 144-145)

Essa “etapa folclórica de comunicação oral” destacada por Antonio Candido, apesar de impregnada de um sentimento pejorativo do elitismo letrado, é, de certa forma, um retorno às sociedades orais, uma espécie de volta ao tempo antes da escrita, em que a oralidade era o meio principal (às vezes, o único) de se difundir algum conteúdo e conhecimento. Ainda que a adaptação literária a outros suportes e a outros meios seja uma alternativa em uma sociedade com grandes números de analfabetos e de pessoas sem acesso a bens culturais (como as adaptações em séries e novelas, por exemplo), esse caminho, no entanto, não deveria ser visto de forma pejorativa ou como uma espécie de rebaixamento de um livro, tanto mais pelos fatores sociais que, no exemplo elencado por Antonio Candido, provocam esse movimento.

No entanto, mesmo que essa ainda seja a realidade de muitos países, incluindo o Brasil, nos quais a cultura de massa é o único meio pelo qual grande parte das pessoas pode ter acesso a uma obra literária (ainda que adaptada), hoje, o analfabetismo ou a falta de acesso à literatura não são os fatores principais dessa cultura de massa. O capital envolvido nesse movimento artístico e cultural e as revoluções práticas e comportamentais causadas pela era digital são agora alguns dos principais fatores desse caminho pelo qual um livro é escrito, publicado, performado e, finalmente, adaptado, retornando mais uma vez à sua performance, agora não apenas como uma obra literária, mas como uma *obra transmídia* (JENKINS, 2009), na qual a sua recepção em um suporte acaba por influenciar a outra.

Cada vez mais, os trabalhos literários, sobretudo os de grande sucesso, ganham adaptações que aumentam significativamente seu alcance e, conseqüentemente, seu público, em processos no quais os livros inicialmente projetam suas adaptações e suas adaptações acabam por projetarem ainda mais os livros. Filmes, séries, jogos, eventos, Histórias em Quadrinhos (HQs), todas essas e outras adaptações a diversos suportes, trabalhando para a narração da história em diferentes mídias. Essa interação entre diferentes suportes aos quais uma obra é adaptada é o que o professor norte americano Henry Jenkins (2009) chama de “narrativa transmídia”.

Em seu livro intitulado *Cultura da convergência*, Jenkins (2009) discute e apresenta o conceito que dá nome ao livro: a cultura da convergência. Um movimento impulsionado pela globalização, pelos mercados e pelas diversas mídias, nas quais um produto (cultural ou não) performa, adaptando-se aos diferentes suportes.

Por convergência, refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando. (JENKINS, 2009, p. 29).

Esse movimento é cada vez mais perceptível no mercado editorial e na indústria do entretenimento como um todo. Busca-se o máximo de um produto cultural ou de entretenimento, seja um livro adaptado a um *game* ou um *game* adaptado a um livro, como no exitoso exemplo da série literária *Assassin's Creed*, 2009, adaptada do jogo eletrônico de mesmo nome (SOUZA JÚNIOR, 2015; EBERT, 2017), ou, o caminho contrário e mais convencional, como no caso do fenômeno *Harry Potter*, no qual a série de livros obteve grande êxito em suas mais diversas adaptações (GUPTA, 2009).

Mesmo que o número de não-alfabetizados no mundo tenha caído, segundo o Relatório de Monitoramento Global de Educação para Todos, da UNESCO (2015), estamos vivendo em uma sociedade cada vez mais digital e conectada virtualmente por meio do audiovisual, como essa “etapa folclórica de comunicação oral” destacada por Candido. Esses avanços tecnológicos (como o acesso à internet e o uso de computadores e *smartphones*) tanto influenciam na queda dos números de analfabetos como, paradoxalmente, contribuem para uma prática cada vez mais audiovisual. Nossas interações e relações com essas ferramentas tecnológicas e com as diversas mídias hoje ofertadas enquadram-se no que Walter Ong (1998) chama de *oralidade secundária*.

Em seu livro intitulado *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*, escrito em 1982, Walter Ong (1998) discorre a respeito das origens, dos processos e, em parte, do (possível) futuro da escrita. Ele nos apresenta a escrita como uma tecnologia em si, que, a partir do seu uso recorrente e de sua influência em nossa sociedade, se apresenta mais, aos nossos olhos, como uma extensão do sujeito letrado do que realmente uma tecnologia criada há milhares de anos, e a qual vem, desde então, sendo modificada e nos modificando.

Como ele bem afirma:

Muitos dos aspectos do pensamento e da expressão na literatura, na filosofia e na ciência – e até mesmo do discurso oral entre pessoas pertencentes à cultura escrita –, que eram dados como certos, não são inteiramente inerentes à existência humana como tal, eles surgiram em virtude dos recursos que a tecnologia da escrita proporciona à consciência humana. Tivemos de proceder a uma revisão do nosso entendimento da identidade humana. (ONG, 1998, p. 9).

Ou seja, a escrita não é algo inerente à humanidade, mas uma tecnologia criada por ela, que afeta nossas expressões culturais e psicológicas antes consideradas como naturais à humanidade. Walter Ong atenta justamente para o fato de que “nossa compreensão das diferenças entre oralidade e cultura escrita não pôde se desenvolver antes da era eletrônica”, pois “os contrastes entre a mídia eletrônica e a impressão aguçaram nossa percepção do contraste anterior entre escrita e oralidade” (ONG, 1998, p. 11). E é essa oralidade da era eletrônica que ele chama de *oralidade secundária*.

A *oralidade primária* é aquela anterior à escrita, ou pertencente às culturas orais. Já a *oralidade secundária* é a que surge após a tecnologia da escrita, como a oralidade dos telefones, do rádio e da televisão (à época da publicação de Ong). Hoje, temos ainda os computadores, *smartphones* e outros.

[...] designo como “oralidade primária” a oralidade de uma cultura totalmente desprovida de qualquer conhecimento da escrita ou da impressão. É “primária” por oposição à “oralidade secundária” da atual cultura de alta tecnologia, na qual uma nova oralidade é alimentada pelo telefone, pelo rádio, pela televisão ou por outros dispositivos eletrônicos, cuja existência e funcionamento dependem da escrita e da impressão. Atualmente, a cultura oral primária, no sentido restrito, praticamente não existe, uma vez que todas as culturas têm conhecimento da escrita e sofreram alguns de seus efeitos. Contudo, em diferentes graus, muitas culturas e subculturas, até mesmo num meio de alta tecnologia, preservam muito da estrutura mental da oralidade primária. (ONG, 1998, p. 19).

Como destacado pelo autor, essa *oralidade secundária* acaba por reforçar práticas da *oralidade primária*, ainda que de formas diferentes, adaptadas aos novos suportes de comunicação. Uma dessas práticas da oralidade primária agora revisitadas na era da Internet é a leitura compartilhada e seus desdobramentos na era digital, como os clubes de livro online, páginas e grupos de literatura nas redes sociais, vídeos no YouTube, ou simplesmente *posts* pessoais no Instagram ou no *status* do WhatsApp.

Essa nova leitura compartilhada, impulsionada por essa *oralidade secundária* que advém das mídias já elencadas por Ong anteriormente, ganha agora uma nova plataforma que amplifica e democratiza ainda mais seu alcance, e o faz em dimensões globais: as redes sociais. Nos dias de hoje, “não basta apenas ler, mas é preciso mostrar que se leu e o que se leu em suas redes sociais, compartilhando suas leituras (o conteúdo dos livros), bem como suas experiências de leitura (o conhecimento adquirido, opinião, crítica)” (ANDRADE, 2018, p. 368). Nossas leituras são agora acompanhadas de *posts* e *stories* em redes sociais para que nossos seguidores saibam que estamos lendo e, talvez, ainda mais importante para esses “*leitores internautas*”

(CANCLINI, 2008), *o que estamos lendo*.

Esse compartilhamento da leitura acaba por formar redes de conexões sociais e de interações muito mais amplas que o clube do livro tradicional. Sem as limitações físicas, a interatividade com outros leitores ou com os potenciais leitores de um livro (até mesmo, com o autor que se está lendo) são alguns dos fatores que motivam esses “leitores internautas” a compartilharem suas leituras e a interagirem com outros sujeitos, numa espécie de *roda de histórias* do século XXI adaptada às novas tecnologias de comunicação: do centro da aldeia às redes sociais. “Uma vez conectados, suas leituras são compartilhadas, seja nas redes sociais, nos fóruns de discussão ou nos grupos de leitura espalhados pela internet, isso sem contar os blogs e canais de vídeo destinados exclusivamente a conteúdos literários.” (ANDRADE, 2018, p. 370).

Dessa forma, estão não apenas compartilhando uma leitura que acreditam ser digna de compartilhamento, mas, também (e certamente este seja o maior fator motivador das redes sociais), para que possam interagir com outros “leitores internautas” (e, de forma mais ampla, com outros sujeitos no geral) que compartilham dos mesmos gostos literários, ou, ainda, dos mais diversos gostos e interesses sociais e culturais, posto que a leitura de um livro pode dizer bastante a respeito do leitor, mesmo que de forma superficial. Mas, quando se fala de redes sociais e relacionamentos líquidos da pós-modernidade (BAUMAN, 2001, 2004), a superficialidade é um fator intrínseco à primeira vista (embora, é claro, as redes sociais não se resumam a esse fator e este possa ser transposto de acordo com seus usos).

## UMA BREVE ANÁLISE DA RECEPÇÃO DE THE HANDMAID'S TALE (O CONTO DA AIA)

Além desse movimento (aparentemente) espontâneo, causado pela interatividade das redes sociais e de seus usuários em produzir e procurar conteúdo mais diversificado e representativo, ou essa busca por conteúdos e produtos mais interativos e de fácil acesso (causada, em grande parte, pela comodidade e praticidade dos serviços de *streaming*), as próprias produtoras de conteúdo (editoras, estúdios de cinema, gravadoras, emissoras de televisão, rádios, jornais e revistas, agências publicitárias...) estão cada vez mais buscando essa interatividade e essa diversificação de plataformas nas quais seus conteúdos possam ser encontrados e/ou consumidos.

Não apenas a facilidade em se consumir algum produto, mas, também, a facilidade em se produzir algo nas novas mídias é o que, em grande parte, atrai um público cada vez mais sedento por espaço e representatividade. É graças a essas buscas, por interatividade, conexão, espaço, representatividade, coletividade, dentre outras, que as produções em diferentes mídias vêm crescendo e ganhando destaque. E a literatura, é claro, não está alheia a esse movimento.

A chamada “convergência de mídia” (JENKINS, 2009) é o movimento que, alavancado pelas novas tecnologias de comunicação, possibilita a performance de um bem cultural ou artístico em diferentes mídias ao mesmo tempo. Um dos exemplos mais recentes da convergência de mídia e sua influência na literatura, ou, especificamente, na performance de um livro, é o caso de *The Handmaid's Tale*, de Margaret Atwood (1985), ou, na versão brasileira, *O conto da aia*, publicado pela editora Rocco.

A história se passa em um tempo futuro na República de Gileade, um estado totalitário,

fundamentalista cristão, no qual um governo militar acaba com as liberdades individuais sobretudo de mulheres, homossexuais e religiosos. A personagem principal do livro, Offred, faz parte de uma classe de mulheres conhecidas como “aias”. Com o declínio no número de nascimentos devido à esterilidade por poluição e doenças sexualmente transmissíveis, elas são mantidas pela classe dominante para fins reprodutivos.

O romance distópico da escritora canadense ganhou grande destaque e apelo midiático, além do próprio crescimento de seu público, mais de trinta anos após sua publicação original, graças à adaptação do livro em uma série de mesmo título pela empresa de *streaming* americana Hulu, em 2017, e sua apropriação na cultura pop por grupos políticos (NPR, 2017; LIPTAK, 2017).

Como destacado pelo professor da The Open University, Suman Gupta (2009), em seu livro *Globalization and Literature*, esse caminho de sucesso empreendido por uma obra literária hoje tem muito a ver com os movimentos da indústria cultural. Segundo ele:

Corporações de vários tipos [...] têm influência em catálogos de editoras e nas prateleiras em livrarias que categorizam os livros para a atenção do público alvo. Elas têm algo a ver com a maneira pela qual várias franquias de cafeteria fornecem espaços em livrarias ou espaços para leitores. Elas têm algo a ver com as celebridades da mídia que endossam livros literários para os seus seguidores (por exemplo, por meio dos ‘clubes de livros’ dos apresentadores de programas matinais da TV britânica [...] e da apresentadora americana Oprah Winfrey). As associações se desenrolam em uma rede de leitura fluente extremamente complexa que não ocorre apenas espontaneamente, mas é fabricada por uma variedade de setores (GUPTA, 2009a, p. 166-167, tradução nossa).<sup>1</sup>

Segundo declarações da própria autora, as vendas do livro saltaram nos últimos anos graças à sua adaptação e à apropriação que vários grupos sociais e políticos fizeram de sua distopia, como os movimentos feministas e a Marcha das Mulheres, sobretudo durante as campanhas eleitorais e após as eleições de políticos da extrema direita em alguns países, tornando sua história um ícone da cultura pop (PBS, 2018).

Em uma entrevista à TeenVogue (vale ressaltar que o fato dessa entrevista estar presente em tal revista já diz muito a respeito do sucesso midiático da obra), em 2017, quando questionada o que sentia a respeito da adaptação de seu romance, Atwood disse:

Estou me sentindo muito estranha, porque quando começamos, é claro, Trump não havia sido eleito. Mas, desde que ele foi eleito, ocorreu um aumento enorme de interesse. Você pode traçar um gráfico. Subiu vertiginosamente. Mas havia um meme nas eleições em que as pessoas estavam dizendo: “Não façam Margaret Atwood ficção [realidade]”, mas naquela enorme Marcha das Mulheres... (WARKENTIN, 2017,

---

1 “[...] corporations of various sorts [...] have something to do with publishers’ catalogues and shelves in bookshops categorize books for attention of target audiences. They have something to do with the manner in which various coffee-vending chains provide spaces in bookshops or spaces for readers. They have something to do with media celebrities endorsing literary books for their followings (for instance, through the ‘book clubs’ of UK television breakfast-show hosts [...] and US chat-show host Oprah Winfrey [...]) The associations unwind in an enormously complex web of readerly fluidity that does not just happen spontaneously but is manufactured by a range of industries.”

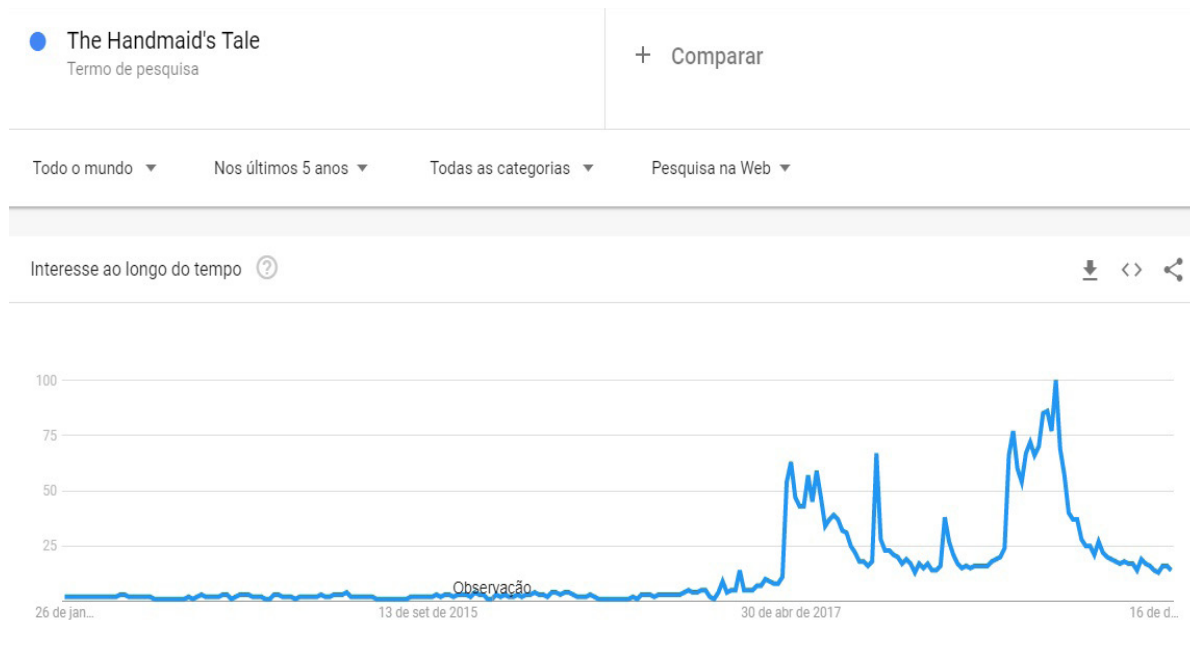
tradução nossa, grifo do autor)<sup>2</sup>.

Tanto o contato com a série como a apropriação de seu romance se deram, em grande parte, por meio do compartilhamento nas redes sociais de memes, fotos e vídeos dos protestos que tomaram as ruas da capital Washington, nos EUA (EL PAÍS, 2017), e também em grandes capitais europeias como Londres, Berlim, Paris, Roma, Amsterdã, Viena, Genebra, e em países como Quênia, África do Sul, Austrália, Japão, Nova Zelândia e, até mesmo, na Antártica (MELLO, 2017). Junto desse contato com o livro, é claro, as questões políticas e sociais trabalhadas no romance acabaram também por serem pensadas e repensadas de acordo com os cenários atuais, como afirmado pela própria autora (PBS, 2018; WARKENTIN, 2017).

Em entrevista ao programa no FacebookWatch da emissora americana PBS, *That Moment When* (2018), apresentado por Steve Goldbloom, no episódio intitulado Margaret Atwood on why 'The Handmaid's Tale' has political appeal now (Margaret Atwood em o porquê 'O conto da aia' tem um apelo político hoje), a autora destaca a redescoberta de seu romance por esses movimentos, além, é claro, da repercussão e do sucesso de sua adaptação.

Atwood ainda destaca como, mesmo após mais de trinta anos de sua publicação, a história de seu livro encontrou público, em grande parte interessado nas questões políticas e sociais de seu livro, destacando justamente a apropriação que os leitores do livro e os espectadores da série fizeram do romance escrito em uma era pré-Internet, bem como as associações possíveis com políticas públicas discriminatórias, de cunho machista e misógino, e com governos populistas de extrema-direita, sobretudo com o governo Trump (PBS, 2018).

Figura 1- Gráfico do Google Trends das buscas mundiais pelo termo "The Handmaid's Tale" nos últimos cinco anos.



2 "I'm feeling very strange, because when we started, of course, Mr. Trump had not been elected. But since he has been elected, a huge uptick in interest has taken place. You can chart it on a graph. It just zoomed up. But it was a meme in the election, so people were saying already, 'Don't make Margaret Atwood fiction [a reality]'; but at that huge women's march"

Segundo a ferramenta de análise de buscas do Google, o Google Trends<sup>3</sup>, o interesse pelo termo “*The Handmaid's Tale*” na maior plataforma de buscas da Internet teve um grande crescimento após a estreia da série. Esses dados possibilitam um novo olhar para a recepção da obra além das páginas do livro. O crescimento significativo das buscas pelo termo demonstra o grande interesse do público após a adaptação da série.

O quadro apresentado na figura 1 analisa as buscas pelo termo “*The Handmaid's Tale*” feitas no mundo todo nos últimos cinco anos. Como se percebe pelo gráfico, houve um crescimento repentino e bastante expressivo das buscas pelo termo “*The Handmaid's Tale*” a partir do ano de 2017, ano de adaptação do romance pelo serviço de streaming. Quando analisamos a busca por termos específicos (romance x série), percebe-se uma diferença considerável entre o volume de buscas de um e de outro, como demonstrado no quadro abaixo.

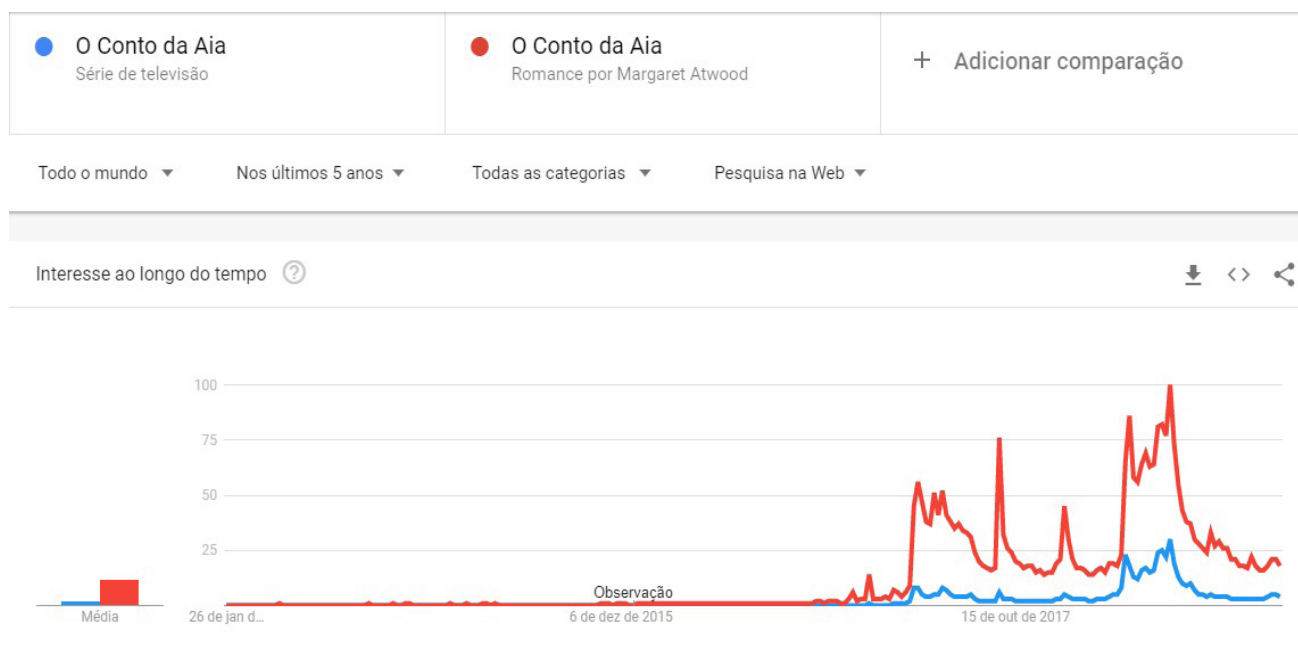


Figura 2- Gráfico do Google Trends das buscas mundiais pelos termos O Conto da Aia (série de televisão) e O Conto da Aia (romance por Margaret Atwood) nos últimos cinco anos.

O gráfico traz as buscas feitas pelo termo *O Conto da Aia* como “série de televisão” e como “romance por Margaret Atwood”. Por se tratarem de termos específicos de busca, a tradução não interfere no volume mundial de buscas, uma vez que a própria ferramenta de buscas do Google traduz o termo de acordo com o idioma do navegador e/ou do computador, ou de acordo com a região em que é feita a busca.

Percebe-se, no gráfico acima, uma busca maior pelo termo como romance do que como *série de televisão*. No entanto, o crescimento expressivo das buscas pelo livro se deu junto ao aumento do interesse pela série e também no mesmo ano de estreia desta. Ou seja, ainda que o volume de buscas pelo romance seja maior da série, esta, sem dúvida, foi responsável, em grande parte, pela promoção do livro.

<sup>3</sup> <https://trends.google.com>

Outro movimento de destaque se deu no cenário brasileiro, quando do lançamento da série no serviço de *streaming* GloboPlay. Para a sua promoção, a Rede Globo levou ao ar o primeiro episódio de “The Handmaid’s Tale: O Conto da Aia” no dia 12 de fevereiro de 2019, no horário da programação intitulado Cine GloboPlay, destinado à promoção de seus produtos na plataforma de *streaming*, o qual exhibe apenas os primeiros episódios de parte de seu catálogo. Segundo o gráfico do GoogleTrends, as buscas pelo termo “O Conto da Aia” dispararam no dia 13 de fevereiro de 2019, um dia após o episódio ir ao ar em TV aberta.

Figura 3- Gráfico do Google Trends das buscas pelo termo O Conto da Aia (romance por Margaret Atwood) no Brasil do dia 01/01/2019 ao dia 14/03/2019.



Figura 4 - Gráfico do Google Trends das buscas pelos termos O Conto da Aia (romance por Margaret Atwood) e O Conto da Aia (série de televisão) no Brasil do dia 01/01/2019 ao dia 14/03/2019.





Percebe-se, pois, um movimento muito mais amplo de recepção literária do que o simples fato de se ler as páginas de um livro. Entrevistas, filmes, séries, *memes*, frases, trechos selecionados, listas de mais vendidos, tudo contribui hoje para a recepção de uma obra literária, no sentido *lato*. Muitas vezes, como no caso de *The Handmaid's Tale*, o primeiro contato com a obra, isto é, sua primeira recepção, mesmo que indireta, se dá pela adaptação, e não pela obra original; ou, ainda, como nos exemplos já elencados, essa recepção se dá por meio *posts* e apropriações culturais da obra que se espalham pelas redes sociais, e não necessariamente pela sua adaptação clássica, propriamente dita.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

A materialidade do texto não é o principal (muito menos o único) eixo de sustentabilidade da literatura, principalmente em seus aspectos culturais e políticos mais amplos; muito menos ainda se levamos em conta as transformações pelas quais a recepção literária tem passado (e a própria materialidade do texto, se pensarmos nos novos suportes de leitura).

Com a influência das mídias digitais e o crescimento de seu alcance na literatura, a recepção de uma obra literária não se restringe apenas à recepção de seu texto. As diversas adaptações pelas quais um trabalho literário passa acabam por influenciar sua recepção não apenas como obra adaptada, mas, também, como obra literária em seu sentido mais restrito.

Em tempos de convergência de mídias, a chamada recepção literária não se restringe mais apenas ao livro (ou ao texto), e se torna recepção em um sentido mais amplo: pois o antigo leitor é hoje *leitor-espectador-internauta* (CANCLINI, 2008) e, conseqüentemente, as análises de uma recepção e/ou de uma performance literárias também crescem em alcance.

Vários são os exemplos de obras literárias que obtiveram sucesso editorial após suas adaptações, ou foram redescobertas pelas novas gerações de leitores graças à conectividade e ao compartilhamento em massa da era digital. Esse movimento demonstra claramente a influência da adaptação na recepção de uma história (no sentido mais amplo), bem como na recepção de seu texto (no sentido mais restrito). É preciso, pois, uma reformulação do conceito de recepção literária em um sentido mais amplo, que não restrinja apenas à recepção do texto, mas se amplie a aspectos mais abstratos da obra literária, ainda que não menos importantes (muito pelo contrário!).

#### REFERÊNCIAS

ANDRADE, Fellip Agner Trindade. "Leitores conectados, leituras compartilhadas". In: CASTELANO, Karine Lôbo; HENRIQUE, Adalberto Romualdo Pereira (Orgs.). *Estudos interdisciplinares em educação, comunicação e novas tecnologias*. Jundiaí: Paco, 2018.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. Disponível em: [https://new.vk.com/doc259715455\\_314860466?hash=747bfbfb8c3cbf6ba&dl=bea45f5f1665fc7f7f](https://new.vk.com/doc259715455_314860466?hash=747bfbfb8c3cbf6ba&dl=bea45f5f1665fc7f7f). Acesso em: 29 de junho de 2017.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro:

Zahar, 2001.

CANCLINI, Néstor García. *Leitores, espectadores e internautas*. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

EBERT, Vagner. *Assassin's Creed e transmídia: convergências e jogabilidades*. Passo Fundo: UPF, 2017. Disponível em: <http://tede.upf.br/jspui/bitstream/tede/1213/2/2017VagnerEbert.pdf>. Acesso em: 15 out. 2019.

EL PAÍS. *Protesto de mulheres contra Trump reúne dezenas de milhares nos EUA*, 2017. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/21/internacional/1485009994\\_849896.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/21/internacional/1485009994_849896.html). Acesso em: 31 jan. 2019.

GUPTA, Suman. *Globalization and Literature*. Cambridge: Polity Press, 2009a.

GUPTA, Suman. *Re-reading Harry Potter*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009b

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. Tradução de Susana L. de Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

LIPTAK, Andrew. *Sales of Margaret Atwood's Handmaid's Tale have soared since Trump's win*, 2017. Disponível em: <https://www.theverge.com/2017/2/11/14586382/sales-margaret-atwoods-handmaids-tale-soared-donald-trump>. Acesso em: 18 jan. 2020.

MELLO, Patrícia Campos. *Marcha das Mulheres reúne milhares contra Trump em todo o mundo*, 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2017/01/1851963-marcha-das-mulheres-reune-milhares-contra-trump-em-washington.shtml>. Acesso em: 31 jan. 2019.

NPR. *Margaret Atwood's 'The Handmaid's Tale' Soars To Top Of Amazon Bestseller List*, 2017. Disponível em: <https://www.npr.org/2017/02/07/513957906/margaret-atwoods-the-handmaids-tale-soars-to-top-of-amazon-bestseller-list>. Acesso em: 18 jan. 2020.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Papirus, 1998.

PBS. *Margaret Atwood on why 'The Handmaid's Tale' has political appeal now*, 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/thatmomentwhenshow/videos/313401126178120/>. Acesso em: 31 jan. 2019.

SOUZA JÚNIOR, Paulo Cesar de. *Entre jogador e leitor: análise semiótica da adaptação de "Assassin's Creed" para romance*. Niterói: UFF, 2015. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/2942/1/Dissertação%20de%20mestrado%20-%20Paulo%20%20Cesar%20de%20Souza%20Júnior.pdf>. Acesso em: 15 out. 2019.

UNESCO. *Relatório de Monitoramento Global de Educação para Todos*, 2015. Disponível em: [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000232565\\_por](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000232565_por). Acesso em: 31 jan. 2019.

WARKENTIN, Elizabeth. *Margaret Atwood on 'The Handmaid's Tale,' the Women's March and More*, 2017. Disponível em: <https://www.teenvogue.com/story/margaret-atwood-the-handmaids-tale-interview>. Acesso em: 31 jan. 2019.

RECEBIDO EM 23/10/2019 E APROVADO EM 01/11/2019

# CINEMA E FOTOGRAFIA EM *SHORT MOVIES*, DE GONÇALO M. TAVARES

TELMA MACIEL DA SILVA\*

**RESUMO:** O intuito deste artigo é discutir a presença da interdiscursividade em um livro do escritor português Gonçalo M. Tavares. *Short movies*, publicado em 2011, é composto por uma série de textos curtos, cujos narradores simulam práticas consagradas à fotografia e ao cinema. Dessa forma, buscaremos discutir os efeitos de sentido criados no texto literário por meio da incorporação de elementos técnicos das artes visuais, em especial o texto roteirizado.

**PALAVRAS-CHAVE:** Interdiscursividade; Literatura Portuguesa; Roteiro cinematográfico.

FILM AND PHOTOGRAPHY IN *SHORT MOVIES* BY GONÇALO M. TAVARES

**ABSTRACT:** This article discusses the presence of intertextuality and interdiscursivity in a book by the Portuguese writer Gonçalo M. Tavares. *Short movies*, published in 2011, consists of a series of short texts, whose narrators simulate enshrined practices to photography and cinema. Thus, it seeks to discuss the effects of sense created in the literary text, through the incorporation of technical elements of visual arts.

**KEYWORDS:** Interdiscursivity; Portuguese Literature; Script.

\*Professora de Teoria Literária e Literatura Portuguesa do departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da UEL. Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/ Assis), área de Literatura e Vida Social, possui graduação em Letras pela mesma Universidade. Concluiu estágio de Pós-doutorado pelo Instituto de Estudos Brasileiros - IEB/USP.

## INTRODUÇÃO

Uma das marcas mais acentuadas da produção de Gonçalo M. Tavares é o diálogo que ele estabelece com obras de escritores consagrados. Ao longo de menos de vinte anos, o autor publicou uma vasta gama de textos cuja tônica é a releitura. Nesses textos, ele estabelece uma relação que não é nem de subserviência nem de negação ao cânone. Além de inúmeras referências literárias e filosóficas que sua obra oferece, vários também são os gêneros eleitos por Tavares. Autor de romances, de livros de poesias, de contos, de uma série de outras publicações em que os gêneros do discurso estão embaralhados, Gonçalo dificulta uma única classificação para seu estilo.

Um exemplo disso é *Uma viagem à Índia*, que se relaciona diretamente com *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. No entanto, na obra de Tavares, cuja história se passa em 2003, o protagonista que refaz o percurso dos navegadores portugueses é um indivíduo comum, e não o herói. Por seu caráter essencialmente híbrido, o livro foi classificado pelo crítico Eduardo Lourenço como “antipoema e hiper-poema” (In TAVARES, 2010, p. 09). O diálogo tem sido a tônica da produção de Gonçalo M. Tavares, seja por meio de referências diretas, como no caso da série *O bairro*, em que cada um dos volumes traz o nome de um escritor; seja a partir da retomada de dados formais, nos quais o pano de fundo são aspectos constitutivos do gênero em si.

Este trabalho apresenta, portanto, uma análise do livro *Short Movies*, publicado pela Editora Caminho, em 2011. Com narrativas curtas, sem ligação aparente entre si, novamente o autor investe no diálogo como base para a sua ficção. Contudo, aqui, o diálogo proposto é com o cinema; não apenas com textos e/ou roteiros cinematográficos específicos, mas principalmente com a própria técnica narrativa.

Mikhail Bakhtin foi um dos precursores da discussão acerca do dialogismo na literatura. Em seus estudos sobre o romance, o crítico russo discute a dimensão dialógica como algo intrínseco ao processo de comunicação humana e busca mostrar como esse aspecto é base para a constituição do romance enquanto gênero:

E assim são todas as imagens romanescas fundamentais; representações dialogizadas interiormente – das linguagens de outros, dos estilos, das concepções de mundo (inseparáveis de uma encarnação concreta, linguística e estilística) (BAKHTIN, 1998 p. 367-8).

A partir do estudo da obra de Bakhtin, Julia Kristeva cunhou o termo intertextualidade, cuja ideia central e incontornável é de que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005 p. 68). Desde o seu surgimento no final dos anos sessenta, o termo intertextualidade passou por um processo de banalização e por certo desgaste. Qual a dimensão possível da análise poética diante de uma definição generalizante como essa? Alguns críticos, como Gérard Genette, autor de *Palimpsests*, vão buscar distinções que possam enquadrar o termo em uma perspectiva mais restrita, voltada para o enunciado literário. Tiphaine Samoyault (2008), em seu livro *A intertextualidade*, faz um panorama das discussões teóricas que visam definir a questão do intertexto e suas

especificidades, do ponto de vista linguístico e do ponto de vista literário.

Nesse sentido, como o ponto principal da análise aqui proposta é o diálogo que Gonçalo M. Tavares promove com o cinema e com a fotografia enquanto gêneros, trabalharemos o conceito de interdiscursividade<sup>1</sup>, visto que para que haja intertexto é necessária a presença efetiva de um texto no outro. José Luiz Fiorin aborda a questão: “Ela [a intertextualidade] é o processo da relação dialógica não somente entre duas ‘posturas de sentido’, mas também entre duas materialidades linguísticas” (FIORIN, 2010 p. 184). E mais adiante, o autor complementa:

[...] nem tudo o que diz respeito a estilo será domínio da intertextualidade. O estilo, sendo um fato do funcionamento real da linguagem, constitui-se dialogicamente. Nesse caso, não se encontra num texto, a materialidade linguístico-textual de dois estilos. Temos, então, um fato de interdiscursividade e não de intertextualidade, pois é da ordem do dialogismo constitutivo (FIORIN, 2010 p. 187).

Laurent Jenny, em seu célebre artigo publicado na revista *Poétique* sob o título de “A estratégia da forma” chega a falar em “um caso particular de intertextualidade” (Jenny 1979, p. 20) para designar a relação estabelecida entre gêneros diferentes, porém em dado momento afirma: “O termo ‘intertextualidade’ seria, aliás, pouco adequado, uma vez que a relação se estabeleceria entre dois sistemas significantes ‘abertos’, não entre dois textos” (FIORIN, 2010 p. 187). Há certa oscilação do autor em usar a palavra intertextualidade para todos os casos de dialogismo, mas em vários trechos de seu artigo em que ele discute a presença de um gênero no outro, o termo aparece.

Desde que é movida por um certo autotelismo, estético por exemplo, como em certas narrativas surrealistas (*Poisson soluble*, de Breton), a intertextualidade submete a uma rude prova as molduras narrativas que lhe servem de álibi. O desabrochar das formas e das escritas abusa da sua importância, a narrativa passa a segundo plano, cai em farrapos, ou – situação ainda mais humilhante – só é mantida a título de sinal estilístico, dotado de valor poético, mas esvaziado de funcionalidade (JENNY, 1979 p. 27).

Dessa forma, a análise de *Short Movies* será voltada para a interdiscursividade como caráter essencial para a sua constituição enquanto texto poético. As questões que se colocam é: em que medida a utilização, no texto escrito, de determinadas técnicas consagradas à fotografia e ao cinema promove uma desautomatização das linguagens em diálogo? Quando entramos em contato com um texto que expõe a parcialidade de seu narrador e, ao mesmo tempo, a parcialidade da câmara<sup>2</sup> (fotográfica ou de filmagem), isso nos obriga a olhar de modo diferente para todos os gêneros envolvidos?

Em *O cinema*, André Bazin trata da função narrativa da câmara, que seria a responsável

1 Trabalharemos aqui com noções de Interdiscursividade/intertextualidade a partir das discussões acerca dos conceitos de dialogismo bakhtiniano, tendo como base os estudos de Laurent Jenny, Gérard Genette e José Luiz Fiorin. O conceito de intertextualidade aparece como base para as discussões acerca da interdiscursividade, visto que abordaremos o diálogo entre técnicas narrativas diferentes e, portanto, não entre textos e autores específicos.

2 Optamos aqui por utilizar a palavra em Português de Portugal, para manter uma uniformização com a escrita de Gonçalo M. Tavares. A palavra “câmera”, na versão brasileira, aparece apenas em citação.

por guiar o espectador. O que Gonçalo M. Tavares faz em *Short Movies* é justamente inverter esse processo: transforma o narrador de seus textos em uma câmara, propondo aberturas e fechamentos das cenas e, assim, mantendo o controle sobre o leitor, brincando com o foco e com a visão parcial da realidade que lhes é oferecida. A proposta deste trabalho é, portanto, analisar em que medida os narradores dos dois suportes – texto e cinema – se fundem e quais os efeitos isso pode provocar na leitura que fazemos dos gêneros.

*Short-Movies* traz sessenta e nove histórias curtas, variando entre uma e duas páginas, no máximo, sendo algumas delas apenas de um parágrafo. A temática é bastante variada, mas a abordagem segue um mesmo padrão. O narrador não só adota uma perspectiva, como faz questão de deixar clara qual é essa perspectiva. Ele ilumina o cenário para escurecê-lo logo em seguida e assim sucessivamente, deixando o leitor com a eterna sensação do fragmento. As histórias são contadas por meio de flashes, como se cada texto curto fosse composto por uma unidade narrativa ainda menor.

Em várias dessas narrativas, a cada frase temos um momento estático, como numa fotografia, e somente com o auxílio do espectador a cena é animada. Esse processo exige certa impessoalidade do narrador que apresenta as cenas como se elas se fossem construídas construíssem junto com o olhar do leitor. Dessa forma, é constante a presença de verbos relacionados ao campo semântico da visão conjugados na primeira pessoa do plural: “vemos”, “julgamos ver”, “olhamos”, “assistimos” etc. Nesses casos, o olho exerce a função da própria câmara:

Mas, de repente, quando o **nosso olhar** avança um pouco para o lado, **vemos** uma brecha súbita no tapete que cobre a parede e **o que vemos** nessa brecha é a parede, ela mesma, um muro arcaico que, logo a seguir, é interrompido de novo pelo tapete, com essa cor avermelhada e símbolos religiosos (TAVARES, 2011, p. 57 - grifos nossos).

Se nesse trecho, o leitor é fundido ao narrador, há outros em que este denuncia a sua perspectiva parcial, deixando claro que a focalização se dá apenas a partir de seu próprio ponto de vista: “Um homem faz asas de anjo ou de avioneta – uma mistura ou pelo menos assim parece, ao longe (**é isso que eu vejo**)”. (TAVARES, 2011, p. 67 - grifos nossos) Para tentar entender o modo como os narradores de *Short Movies* operam, jogando com as técnicas narrativas tradicionais e com as técnicas da roteirização cinematográficas, antes de nos voltarmos completamente para os textos tavianos, faremos uma breve retomada da noção de perspectiva a partir da câmara, no que diz respeito tanto à fotografia quanto ao cinema.

## A OBJETIVA

Inventada na primeira metade do século XIX, mas fruto de estudos que vinham pelo menos desde o século XVI, a câmara fotográfica transformaria o modo como lidamos com a representação de imagens. Antes dela, a representação pictórica só era possível a partir da mediação de um indivíduo, o pintor. Claro está que com a fotografia a mediação ainda existe, visto que é necessário alguém para operar a máquina, mas essa pretensa objetividade foi marca da fotografia durante muito tempo:

O homem não mais satisfeito com a representação do pintor, agora queria o olhar objetivo da lente fotográfica. A utilização da máquina como mediadora desta tarefa marcou o aparecimento da fotografia e favoreceu a realização de seu propósito, uma vez que, na sociedade capitalista do século XIX, a máquina era sinônimo de imparcialidade e de precisão científica (CAPAVERDE, 2004 p.42).

A ideia de objetividade da câmara fotográfica foi durante muito tempo uma verdade. Enquanto sobre o pintor pesava a acusação da subjetividade, sobre a máquina pairava a ideia da imagem fiel. Ao longo do século XX, a concepção foi sendo alterada, é verdade, mas ela paira ainda no imaginário popular. O bordão de que “contra imagens não há argumento” é, talvez, um exemplo significativo disso. De qualquer maneira, é inegável que a mediação feita pela câmara altera significativamente o modo de representação.

No livro *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag faz uma discussão aprofundada sobre o impacto, a utilização política e a banalização das imagens fotográficas capturadas em regiões de conflito. A autora aponta para o equívoco recorrente, desde a invenção da câmara, sobre a ideia de objetividade. Como exemplo, Sontag comenta um texto de Virginia Woolf publicado cerca de cem anos depois do surgimento da máquina fotográfica, em que a escritora inglesa afirma que determinadas fotos de guerra “não são um argumento; são simplesmente a crua constatação de um fato, dirigida ao olho” (WOOLF apud SONTAG, 2003, p26). Susan Sontag, na contramão dessa afirmativa, busca mostrar como há espaço para a parcialidade, na medida em que a imagem nada mais é do que um quadro recortado e, portanto, também parcial.

A autora trata da dependência que, muitas vezes, a fotografia tem da palavra para a sua inteligibilidade. Ela lembra as fotos de guerra e de catástrofes cujas legendas são utilizadas para comover ou insuflar desejos de vingança, mas não apenas isso: as legendas são essenciais para a identificação do momento captado, podendo ser objeto de manipulação e de readaptação da memória. Como sabemos de que lado da guerra estão estes mortos que nos são mostrados na imagem? Para Sontag, “seja a foto entendida como um objeto ou como a obra de um artífice experiente, seu significado – e a reação do expectador – depende de como a imagem é identificada ou erroneamente identificada; ou seja, depende das palavras (SONTAG 2003, p 28).

Roland Barthes, preocupado com a questão ontológica da fotografia, em seu livro *A câmara clara*, fala sobre a

enorme dificuldade para acomodar a vista à Fotografia. Os livros que tratam dela, aliás muito menos numerosos que os relativos a qualquer outra arte, padecem dessa dificuldade. Uns são técnicos; para “ver” o significativo fotográfico são obrigados a acomodar a vista muito perto. Outros são históricos ou sociológicos; para observar o fenômeno global da Fotografia estes são obrigados a acomodar a vista muito longe (BARTHES, 1984, p. 16-17).

Mais do que a discussão ontológica proposta por Barthes, o que nos interessa nesse excerto é o jogo que ele faz com um aspecto técnico. Ao tratar daquilo que considera como um defeito nos estudos acerca da fotografia, ele aponta a questão do foco dado pelas duas linhas

teóricas. A aproximação excessiva impede de ver o todo, do mesmo modo, o distanciamento dificulta a apreensão dos detalhes.

O trecho traz a questão do foco, elemento essencial para a fotografia, especialmente se pensarmos o quanto a técnica foi sendo aprimorada no último século, a ponto de hoje ser possível focalizar objetos e pessoas a uma grande distância, dependendo da tecnologia da máquina. A discussão, contudo, aponta para um elemento subjacente, a parcialidade do olhar: a dificuldade de apreensão do todo de que padece a fotografia é a dificuldade própria do olhar.

Essa dificuldade de foco já foi incorporada pela literatura. Diversos ficcionistas assimilaram em suas obras a parcialidade do olhar, o que produziu, nas fases mais radicais, narradores quase ininteligíveis. Não nos interessa fazer uma discussão aprofundada sobre foco narrativo, mas é importante passar por ela antes de entrarmos propriamente nos textos de *Short Movies*.

Segundo a classificação de Norman Friedman, há um foco narrativo denominado Câmara, que radicaliza a tentativa de eliminação do narrador. Em texto intitulado “Operadores de leitura da narrativa”, Arnaldo Franco Júnior afirma:

Tal propósito de atingir a máxima neutralidade no narrar faz, muitas vezes, com que a narrativa seja construída a partir de fragmentos “soltos” que rompem com a ilusão de continuidade, que é uma das características mais tradicionais da narrativa. É uma ilusão, no entanto, acreditar que esse foco narrativo seja de fato neutro. Basta fazer uma comparação com a fotografia ou com o cinema para percebermos que há, sempre, alguém por trás da câmera, decidindo o ângulo e selecionando o que deve ou não ser representado (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 44).

Em *Short Movies*, apesar de a narração ser feita a partir de uma câmara, a sua existência é revelada a todo momento, fazendo com que a ilusão de neutralidade seja colocada em xeque. O efeito é justamente o contrário do que foi afirmado na citação acima. Na medida em que o narrador brinca com o foco, abrindo e fechando a lente, e com isso transformando as cenas, o leitor toma consciência de que a história está sob o domínio da visão do narrador, mesmo que muitas vezes ele aparentemente desapareça.

Vejamos um exemplo:

#### A mesa

Na televisão, um filme antigo de Fred Astaire. Vemos o sapateado. Só os pés. A câmara afasta-se da televisão e acompanha o chão da sala à procura de pés humanos. A câmara percorre toda a sala, como se obedecesse a um sistema organizado. De uma ponta à outra, da esquerda para a direita, sempre a avançar. Vemos os pés dos diferentes móveis e reconhecemos os objectos da sala em diferentes ângulos. Não está ninguém no chão, nada – pelo menos sapatos ou pés. A câmara sobe até à altura da mesa. Vemos uma mesa onde acabaram de almoçar duas pessoas. Identificamos a sujidade, os dois pratos, os restos da comida – e fica a sensação de que alguém se zangou. Os pratos não estão no seu sítio normal. De novo, a câmara regressa à televisão. Voltamos a ver os sapatos de Fred Astaire. (Tavares, 2011 p. 105-06).



A primeira cena a que somos apresentados é a da televisão. A princípio a narrativa parece surgir de dentro do aparelho, mas logo essa impressão se desfaz: a câmara filma o que está sendo veiculado na TV, um filme de Fred Astaire, justamente no momento em que o foco recai sobre os pés do ator. O narrador faz questão de frisar a parcialidade da imagem. Sentimos, então, o movimento da câmara. Ela se volta agora para outra parte da sala, primeiro ao rés do chão, investigando a ausência de pessoas no recinto, depois passa a observar o ambiente na altura da mesa.

Nota-se que o narrador não é propriamente a câmara. Ela obedece ao comando de alguém que não sabemos quem é, mas os movimentos são coordenados, sendo eles próprios toda a ação do texto. Os verbos são quase todos colocados no presente do indicativo, apenas dois períodos trazem verbos no pretérito, o que explica a ausência das pessoas que “acabaram de almoçar” e daquela que possivelmente “se zangou”. As ações do passado são apenas suposições do narrador, uma vez que não podem ser mostradas pela câmara. A câmara mostra apenas o presente. É preciso juntar os pedaços para que tenhamos uma cena, visto que os períodos são curtos, formados, em geral, por orações coordenadas, o que é essencial para a criação do aspecto de fragmento.

No *Dicionário de narratologia*, de Ana Cristina M. Lopes e Carlos Reis, há um longo verbete em que são discutidas as relações entre cinema e literatura. Das várias questões apontadas, uma nos interessa mais de perto:

Se na narrativa literária o narrador onisciente pode expressamente anunciar uma eclipse, rapidamente elaborar um sumário, ou anunciar a focalização interna de uma personagem, na narrativa são os recursos de montagem, da escolha de planos e dos enquadramentos, que podem suscitar efeitos homólogos. Essa homologia pode, de resto, ser atestada por vezes de modo muito sugestiva: quando num romance de V. Ferreira se lê que “lentamente o casarão foi rodando com a curva da estrada, espianando-nos do alto de sua quietude lóbrega pelos cem olhos das janelas” (V. Ferreira, *Manhã submersa*, p.19), estamos perante um efeito de perspectiva (focalização interna da personagem em deslocação) que o cinema traduziria num movimento de *travelling* [...] (LOPES; REIS, 2002, p. 61).

É possível observar que os autores fazem uma distinção entre certas práticas, de modo a diferenciá-las quando são utilizadas em uma obra literária ou em uma obra cinematográfica. Contudo, no trecho de *Short Movies* citado acima, na medida em que o que vemos é mediado por uma câmara (mesmo que ilusória), há a junção dos mecanismos. A câmara toma o lugar do indivíduo e assume uma perspectiva em *travelling*, promovendo a fusão de duas técnicas distintas. As imagens parecem brotar aos nossos olhos com a mesma ilusão de neutralidade da cena cinematográfica. Há, portanto, uma flagrante relação interdiscursiva no excerto em questão.

Ainda sobre o trecho acima, vale dizer que a marca constante do presente no texto nos faz pensar na angústia de Barthes sobre o que chama de “repetição mecânica” do acontecimento por parte da fotografia: “O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1984, p. 13). No texto há também uma ilusão do presente, como se ele pudesse ser congelado.

A câmara percorre o recinto, levando-nos junto com ela lentamente. Vemos – aliás, esse é o verbo utilizado – o ambiente imóvel; o único movimento que se vê, além do da própria câmara, é o do filme antigo.

Um dado importante sobre a maior parte dos narradores de *Short Movies* é a primeira pessoa do plural. Quando a câmara focaliza algo, o narrador sempre apresenta o objeto e/ou cena com o verbo “ver” na primeira pessoa do plural. Desse modo, o leitor é assimilado ao narrador. No momento em que este vê a cena, aquele também a vê. Como no cinema, o fato acontece no presente: não há a distância retrospectiva que no texto literário normalmente separa o leitor do fato/coisa narrada. Toda a cena é composta de pequenos quadros, formados por imagens estáticas. Tudo o que se vê são objetos afetados por ações acabadas.

Em artigo intitulado “O cinema da literatura: quando a página se torna tela”, André Soares Vieira trata da mistura entre narrativa literária e roteiro cinematográfico. Ao falar especificamente da obra de Marguerite Duras, o autor afirma que:

De *Hiroshima meu amor* a *O caminhão*, os roteiros de Duras aparentam-se muito mais a textos literários do que a meros protocolos técnicos de filmagem: em sua essência, podemos perceber as marcas que caracterizam o universo ficcional da autora. Além disso, o uso exaustivo do presente, a coexistência de vários planos narrativos, as frases simples, a quase ausência de subordinação e o parco emprego de modalizadores aliados à repetição, à descontinuidade e fragmentação espaço-temporal em suas obras subsequentes irão contribuir para a criação de um universo singular no cinema e na literatura (VIEIRA, 2016, p. 22).

A quebra deliberada, na obra da escritora francesa, das fronteiras que separam roteiro e narrativa romanesca ocorre por meio de algumas estratégias textuais que podemos encontrar também em *Short Movies*: marcação do tempo quase sempre no presente, planos narrativos diversos e uso extensivo das orações coordenadas são algumas das principais. Eunice Ribeiro, no artigo “Imagens, fragmentos, ligações. Sobre *Short Movies* de Gonçalo M. Tavares” retoma o parentesco incontornável entre a obra em análise e a geração a que pertence M. Duras. Para a autora,

se a estratégia não é em si absolutamente original – entre outros, o *nouveau roman* francês e os chamados *cinéastes du langage* já a tinham abundantemente ensaiado (cf. SOUSA, 2003) –, é certo que Tavares a reutiliza inovadora e eficazmente no sentido de expor, escapando ao comentário moral e à literatura profilática, aquilo que em boa parte da sua obra constitui uma preocupação central: a fragilidade das relações entre os seres humanos, os mecanismos do domínio e da indiferença, as origens do medo, da dor, da loucura. Porventura isso mesmo que Hannah Arendt apelidou a *banalidade do mal* (RIBEIRO, 2015, p. 06 – grifos da autora)

No que diz respeito à “banalidade do mal” na obra de Gonçalo M. Tavares, é preciso lembrar que esta não é uma característica apenas do livro ora em análise, ao contrário, trata-se de elemento aglutinador de toda a sua produção, em seus mais variados gêneros. Muitos são os exemplos que podemos dar aqui: *Uma viagem à Índia*, *Uma menina está perdida no seu século* à

*procura do pai*, toda a tetralogia “O reino” e mesmo parte da série “O bairro”, ainda que a questão apareça em menor grau. Nesse sentido, *Short Movies* não se distancia do resto obra do ponto de vista temático, mas oferece ao leitor a experimentação de uma estrutura formal dialógica que exige o conhecimento de uma técnica aparentemente exógena à escrita literária.

Vejamos mais um exemplo:

#### A máscara

Um homem com uma máscara de gás na cara. Um rosto disforme. Como se fosse um monstro. Ele faz depois os gestos de um chimpanzé. Põe as mãos curvadas e simula os pequenos saltos e movimentos de chimpanzé.

O plano abre-se. Vemos para quem ele está a fazer aquilo. É para uma mulher. Uma mulher muito velha. Moribunda; ligada a várias máquinas e com soro a entrar no braço. Mesmo assim, a velha mulher sorri, primeiro; depois ri, ri muito, não consegue parar de rir. Só a vemos a rir, como se tivesse perdido o controle (Tavares, 2011 p. 15).

A pontuação, com frases curtas que prescindem da subordinação, contribui para criar o efeito de pequenos quadros, com cenas curtíssimas, que lembram mesmo a fotografia. Note-se que nos dois primeiros períodos sequer há verbos; a cena é formada, portanto, por uma personagem estática, como que fotografada. Em seguida, ela ganha movimentos e as frases passam a ser um pouco maiores. A cena parece ser construída por fotogramas. A narrativa, desse modo, lembra aqueles livros de imagens antigos, em que era preciso folhear rapidamente para que a história ganhasse movimento.

A escala dos planos é um dos elementos mais importantes da narrativa fílmica. Em *As lições de cinema: manual de filmografia*, João Mário Grilo (2007, p. 10) aponta para os três principais pontos de vistas envolvidos no processo: ponto de vista da rodagem, da montagem e do espectador, sendo este último o que mais nos interessa aqui. No excerto, a ideia do foco aparece claramente: “o plano abre-se” e o que vemos é transformado. Há uma transição do *close up* para o *medium shot*<sup>3</sup>, alterando a composição do ambiente. Note-se que nos dois textos analisados, a alteração de plano na filmagem se dá sempre com a mudança de parágrafos, que funciona como intervalo entre os cortes dos planos. Se as frases curtas equivalem aos fotogramas, que criam a ilusão de continuidade, a interrupção entre um parágrafo e outro representa uma pausa física na mudança da cena que víamos para a que agora vemos.

A ampliação do quadro denuncia que nossa visão de mundo é restrita, não dando conta de apreender tudo. O que era, no primeiro parágrafo, uma cena (talvez um pouco deprimente) de um homem mascarado fazendo pantomimas, quem sabe num circo, torna-se uma imagem ainda mais deprimente, visto que associada à decrepitude da única – se não contarmos o narrador – integrante da plateia.

André Bazin, em *O cinema*, afirma que a fotografia e o cinema satisfazem a “obsessão de realismo” do público e, ao mesmo tempo, libertam a arte pictórica da “obsessão pela semelhança”, visto que todo o seu empenho estava baseado na produção de ilusão. Contudo, Bazin

3 Close up e *medium shot* correspondem, na linguagem técnica do cinema, aos enquadramentos da câmara, sendo muito fechado no primeiro caso, mostrando detalhes do rosto das personagens, por exemplo, e mais aberto no segundo, com detalhamento maior do cenário.

lembra que a pintura foi, durante muito tempo, superior na tarefa mimética, uma vez que demoraria ainda muito para que a fotografia alcançasse o padrão de imitação das cores, por exemplo.

Assim, o fenômeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não reside no mero aperfeiçoamento material (a fotografia ainda continuaria por muito tempo inferior à pintura na imitação das cores), mas num fato psicológico: a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído. A solução não estava no resultado, mas na gênese (BAZIN, 1991, p. 21).

O fetiche em torno do realismo, portanto, é apenas um lado da questão. Para Bazin, o mais importante não seria propriamente o resultado realista, mas a pretensa eliminação do mediador, a captura da imagem feita por uma máquina e não por uma pessoa. Isso tudo diz muito da subjetividade dos indivíduos que viviam a ascensão do capitalismo, para quem a mecanização da vida só estava no começo.

Essa mecanização da vida, hoje muito mais acirrada, também é discutida como pano de fundo nas narrativas de *Short Movies*, cujas histórias mostram os seres humanos solapados por uma fixidez assustadora. Na maior parte das cenas, vemos pessoas estáticas – ou em movimento provocados pela inércia – e há apenas o vai e vem do foco da câmara, que se abre e fecha para dar ao leitor a perspectiva almejada por um narrador pretensamente objetivo. Nesse sentido, Bazin lembra que não é arbitrário o fato de a lente da câmara ter ganhado o nome de objetiva. Além disso, chama a atenção o fato de “pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto” (BAZIN, 1991, p.22)

No caso das cenas de *Short Movies*, a pretensa objetividade do narrador se dá por meio de seu contato parcial com os indivíduos. Deles, sabemos quase nada, apenas um recorte de suas, também poucas, ações, por meio das quais, algumas vezes, podemos inferir algo sobre suas personalidades.

Vejam mais uma história:

#### Nove

Imagens antigas da corrida ao ouro. Homens, numa fotografia a preto e branco, com pás a retirarem pedras. São nove homens. Dois deles seguram numa peneira para verificar se as pedras são só pedras ou se há ouro no meio.

De imediato, um salto no tempo e o que vemos agora é um grupo de homens, também com pás, a tentar remover os destroços para recuperar corpos, depois de um grande desabamento.

Contamos quantos homens estão naquele momento na imagem, já a cores. E sim, é isso: estão nove, nove homens. (TAVARES, 2011, p.115).

Em algumas das narrativas de *Short Movies* a ideia da imagem fotográfica surge explicitamente. Acima temos duas histórias paralelas, mas com um salto temporal aparentemente grande, o que se dá a perceber por meio da mudança em um detalhe do registro: uma das fotos é em preto e branco, enquanto a outra é colorida. Diante das imagens estáticas, o narrador tira conclusões. Tudo “o que vemos” é fruto das interpretações dele. Note-se que, mais uma vez, a mudança na imagem coincide com a quebra no parágrafo; os dois primeiros equivalem a cada

uma das fotografias e o último traz a conclusão do narrador, que deixa clara a coincidência e expressa certo assombro diante da constatação: “estão nove, nove homens”.

As imagens ganham movimento na voz do narrador, mas a narrativa denuncia certa fixidez na História da humanidade. O progresso aparece por meio da tecnologia, mas faz pouca diferença na vida das pessoas. Ou seja, o tempo é outro, mas os homens – nove homens – continuam a quebrar pedras, à procura de ouro ou à procura de corpos, esta última ação provavelmente decorrente da primeira.

Há nessa passagem do tempo algo que nos remete ao conceito bergsoniano de tempo e duração. Vale lembrar que Bergson, em *Matéria e Memória*, compara o processo de mergulho na memória “à busca do foco da máquina fotográfica”. Nesse sentido, vemos na narrativa que o passado é parte integrante do presente, ainda que as imagens pareçam estáticas e comunicando-se apenas por meio da coincidência da cena, repetida por motivos diferentes. As duas imagens se fundem em uma única temporalidade e denunciam um modelo de exploração que transforma homens em máquinas, levando-os ao aniquilamento.

Em algumas outras narrativas do livro, somos apresentados a pequenos quadros que vão ganhando movimento como que de maneira automática. O narrador simula uma neutralidade, quebrada em poucos momentos, e se utiliza de termos técnicos do cinema para mostrar as cenas a partir dos enquadramentos que lhes parecem adequados.

No texto acima, é diferente. Trata-se da descrição de duas fotos, e, portanto, a mediação deveria ser explícita. Entretanto a ilusão de neutralidade continua, como se a foto se transformasse numa cena animada e se reproduzisse sozinha, mais uma vez no presente. O texto segue uma linha ascendente: primeiro vemos o registro (foto em preto e branco); depois, o que os indivíduos estão fazendo (retiram pedras); em seguida, vemos que são nove e, por fim, que procuram ouro ou corpos. As fotografias, assim como os pequenos vídeos, são representações em *mise en abyme*. A técnica narrativa é utilizada para simular técnicas estranhas à literatura e o resultado é que os discursos se contraem, mas deles sai algo novo, híbrido e, ao mesmo tempo, íntegro. A próxima narrativa em análise traz outra cena estática:

#### O cavalo

Um cavalo parado; preso a ele, uma carroça parada. Na carroça, dois corpos com uma corda ao pescoço e mãos amarradas atrás das costas. Estão mortos.  
Voltamos ao cavalo. Está parado. Aguarda qualquer coisa. Uma ordem, talvez. Mas o cavalo não percebe nada. É muito estúpido. (TAVARES, 2011, p.115).

Em “O cavalo”, a máquina não é explicitada. Não é possível dizer que uma câmara fotográfica ou uma filmadora faça mediação entre o narrador e a cena, contudo, os movimentos de focalização se repetem. Voltamos às frases coordenadas, que dão ritmo lento ao enunciado, visto que vemos cada coisa de uma vez e separadamente. A cena demora a se construir de maneira íntegra. O primeiro parágrafo, por exemplo, funciona quase como didascálias, como se um dramaturgo ou diretor estivesse dando indicações cênicas, por meio de frases sumárias. É somente na última parte que um movimento leve é incluído e, com ele, também o leitor aparece e é colocado como espectador: “Voltamos ao cavalo. Está parado”. Esse leve movimento tira o foco dos corpos amarrados na parte traseira da carroça e volta-o para o animal, que passa a ser

analisado. Narrador e leitor, fundidos por meio da primeira pessoa do plural, tecem considerações sobre a condição do cavalo.

Em outro artigo de André Soares Vieira, agora sob o título de “Literatura e roteiro: leitor ou espectador”, encontramos alguns elementos de interesse para balizar a discussão que vimos empreendendo. Ao tratar das ambivalências entre roteiro e texto literário, ele aborda a obra da escritora canadense Anne Hébert: “o uso de expressões de ocularização em sintagmas como *on distingue*, *on perçoit*, que correspondem à perspectiva do espectador, remete diretamente ao domínio do roteiro”. (VIEIRA, 2007, p. 60). No que diz respeito à narrativa em análise, nota-se que a câmara não está explícita como nos outros excertos em que aparece nomeada. No entanto, a técnica do roteiro está ainda preservada.

É como se o narrador convidasse o leitor a participar da cena descrita, reduzindo-se a distância entre as duas instâncias com a presença ativa do leitor no processo de enunciação/produção da diegese textual. Sem a presença explícita e confortante de um narrador onipresente que, pela mão, guia o leitor através dos meandros da narrativa, cria-se uma nova forma de escritura que joga o leitor diretamente na corrente dos fatos. O roteiro caracteriza-se normalmente pela atividade discreta do narrador, o que lhe confere uma impressão de narrativa impessoal; no entanto, é interessante notar que tal procedimento também implicará uma atenção maior na figura de um destinatário extradieгético. Muitos escritores de romances contemporâneos e de romances-roteiros irão valer-se desta técnica como estratégia básica de escritura (VIEIRA, 2007, p. 61).

Assim, ao incluir o leitor no movimento, o narrador divide com ele a sua própria perspectiva: “Voltamos ao cavalo. Está parado. Aguarda qualquer coisa. Uma ordem, talvez. Mas o cavalo não percebe nada. É muito estúpido”. A dúvida se instaura e o narrador nos obriga, enquanto leitores, a dividir com ele suas suspeitas e sua conclusão final. A manifesta estupidez do cavalo esconde ironicamente a estupidez do espectador, que naturaliza a cena terrível do quadro precedente.

Vejamos ainda outro texto:

Demonstração de humanidade

Um velho, muitíssimo velho, desdentado, com um boné castanho na cabeça, e com um sorriso que pode fazer já sem os dentes que normalmente fazem o sorriso, concentrando por isso o sorriso na parte da pele acima da boca, nas bochechas, o velho ali está a fazer pontaria com uma fiska, a rir-se de ser tão velho e de ainda ter vontade de acertar em alguém ou em algo. Não perdemos essa vontade; podemos perder a pontaria, os músculos, a força, mas a vontade de matar, essa não perdemos, mesmo quando temos quase noventa anos, não temos dentes e temos um boné castanho na cabeça. Que a vontade humana seja abençoada (TAVARES, 2011, p. 41).

O texto em questão, conquanto mantenha alguns pontos em comum com os outros até aqui trabalhados, tem uma feição mais analítica. O narrador, mesmo recorrendo à primeira pessoa do plural, não opera do mesmo modo que nas narrativas anteriores. Aqui, esse “nós” é menos restritivo, pois não indica a fusão do olhar do leitor e do narrador, mas a ideia de coletividade.

As ações da personagem são, por fim, modelo das ações do ser humano enquanto categoria e de seu gosto peculiar pela violência. Esse é também o tema dos outros textos, mas agora ele aparece por meio de uma cena animada, em contraste com os quadros estáticos que vimos anteriormente, que obrigava o leitor a colocá-los em movimento. A agilidade da cena é construída por meio do uso de orações coordenadas, que ajudam a dar movimento à personagem.

O excerto é marcado por forte ironia, construída do ponto de vista do conteúdo e reforçada do ponto de vista formal. O teor da narrativa impõe ao título, assim como ao período final, forte carga irônica, na medida em que a demonstração de humanidade estaria, paradoxalmente, na capacidade dos indivíduos em se mostrarem violentos, mesmo quando estão muito próximos da morte. Só resta ao narrador, então, clamar para que este desejo humano seja realizado. No que diz respeito à forma, ainda que não esteja convencionalmente dividido em parágrafos, há três momentos principais no texto, cuja divisão pode ser observada justamente com o ponto final de cada período. Os dois primeiros, um pouco mais equilibrados em número de linhas, trazem a cena com farta adjetivação, o que contribui para o ridículo dos acontecimentos, e, depois, a posição ideológica do narrador que, baseado no que se passou, analisa a psique humana e tira suas conclusões. Em nenhuma narrativa até aqui o vimos tão implicado de maneira direta, emitindo juízo de valor explicitamente.

Para encerrar, veremos uma última narrativa, em que estão presentes alguns dos elementos discutidos anteriormente, porém com algumas diferenças.

A máscara

O homem com uma máscara de cão. Ao seu lado, uma bailarina de sete anos. A menina faz suas habilidades.

**Estamos** numa sala de balé. Vemos o espelho e no espelho vê-se a sala toda. Está vazia. Apenas um homem com uma máscara de cão e uma menina de sete anos que faz os gestos de balé, acompanhando, com rigor, a música. A cada pausa, a máscara de cão bate palmas. Deve ser o pai da menina e o pai vai batendo palmas, pensamos. Mas, de qualquer maneira, porquê aquilo? (TAVARES, 2011 p.15).

No último excerto analisado, vimos que a construção da imagem por meio das técnicas de roteirização não ocorre, justamente porque a narrativa ganha dinamicidade e o narrador se vê implicado na história, tomando a liberdade inclusive de tirar suas próprias conclusões. Agora, o que se nota é que há uma fusão das técnicas narrativas. Ora o narrador convida o “leitor a participar da cena descrita”, conforme as palavras de André Soares Vieira citadas acima, ora ele se coloca de maneira explícita, dando ao enunciado um tom pessoal.

No primeiro parágrafo, repete-se o jogo fotogramático, com imagens estáticas, que vão ganhando movimento; já no segundo, somos, como nos exemplos anteriores, incluídos na visão do narrador. A novidade aí é que ele não só controla aquilo que vemos, mas também aquilo que pensamos a respeito: “Deve ser o pai da menina e o pai vai batendo palmas, pensamos”. Por fim, ele parece desvencilhar-se do leitor e impor a sua própria questão: “Mas, de qualquer maneira, porquê aquilo?”. Diferentemente do que acontece em “O cavalo”, em que há também uma denúncia do absurdo da cena, mas fica a cargo do leitor interpretar a ironia, nesse texto a voz narrativa denuncia a sua perplexidade diante da cena esdrúxula. A descrição do narrador, comum nas

cenar roteirizadas, dá lugar às suas perquirições sobre o mundo visto por ele.

## CONCLUSÃO

Ao falar do modo como o intertexto, muitas vezes, implode a unidade do discurso, Laurent Jenny se pergunta “se não será a materialidade da página que constitui o texto, e se não estará o texto escrito condenado à textualidade” (JENNY, 1979, p.30). As questões discutidas pelo autor estão voltadas para a radicalização da “narrativa automática surrealista” enquanto desorganizada de um conjunto e, por isso mesmo, responsável pela construção de sentido. Essa, ainda que a partir de uma perspectiva diferente, nos parece ser uma boa questão a ser colocada para a leitura de *Short Movies*.

Tudo o que temos em *Short Movies* é texto e, portanto, não há como reproduzir fielmente a imagem da fotografia e/ou do cinema. As imagens, aqui, são compostas de palavras como em qualquer outra obra literária e, mesmo assim, saímos da leitura de cada narrativa com a impressão de que quadros foram encenados na nossa frente. Por quê? Não se trata, de modo algum, da construção realista, que cria a ilusão de que a realidade pode ser apreendida em seu todo (ainda que isso seja impossível); pelo contrário, a técnica narrativa deixa claro que há alguém que controla o foco e guia nosso olhar, fato que os realistas tentavam esconder. Não é, desse modo, o realismo que explica as imagens “fiéis”, mas a representação dialógica que mimetiza a presença de um gênero no outro. Também o roteiro não reproduz a imagem *per se*, mas “sugere, descreve e prevê o efeito antecipado, valendo-se, para tanto, de elementos de ordem narrativa, estética, funcional e dramática, sem que isso, no entanto, faça dele um “texto visual” (VIEIRA, 2007, 56-7).

O efeito visual do texto roteirizado é, portanto, também uma ilusão criada pela linguagem escrita, que convoca o leitor “a exercer sua imaginação de forma intensa” (VIEIRA, 2016, p. 21) Em *Shot movies*, a relação interdiscursiva estabelecida entre a narrativa ficcional e o roteiro se dá pela permuta entre as duas linguagens, explorando principalmente feições diferentes dos narradores e de seus níveis de implicação com as histórias que narram. Nesse sentido, Laurent Jenny mais uma vez é de grande valia para a discussão: “A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes” (JENNY, 1999 p. 22) É exatamente isso o que ocorre em *Short Movies*: a soma dos vocabulários (em sentido amplo) da narrativa literária e da narrativa cinematográfica, passando pela sua unidade minimal, que é a fotografia.

A intertextualidade sempre implode dois núcleos: há um texto que “deriva” de outro e isso faz com que o primeiro, aquele que foi base para a retomada, seja obrigado a buscar um novo lugar no mundo. Depois do *Ulisses*, de Joyce, não se pode mais olhar para a *Odisseia* e, de modo geral, para a produção épica clássica, do mesmo modo. Houve um redimensionamento temático e de gênero que afeta a leitura do texto canônico, fazendo com que rejuvenesça de alguma maneira.

*Short Movies*, dessa forma, nos faz lembrar coisas das quais já sabemos, mas que vão sendo automatizadas: cinema e fotografia são representação; cinema e fotografia trazem um recorte parcial da vida; cinema e fotografia precisam, muitas vezes, da palavra para sobreviver. Nada disso é novidade, mas diante dos *sketches* encenados pelos narradores de Gonçalves



M. Tavares, voltamos a olhar para tais verdades. Aliás, o cinema, na esteira do teatro de épico de Brecht, também se utilizou do narrador explícito. Em geral, as tramas cinematográficas nos são apresentadas no tempo presente, mas não é incomum encontrarmos filmes em que a história é contada por uma voz narrativa que acaba por dividir com a câmara a função de narrar. A palavra torna-se ainda mais importante nesse contexto, mas não apenas nele.

#### REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética: A teoria do romance*. Trad Aurora Bernardini et alii. São Paulo: Edunesp, 1998.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castagnon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, André. *O cinema*. Trad Eduardo Carli de Moraes. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio Sobre a Relação do Corpo com o Espírito*. Editora Martins Fontes, 2006.

CAPAVERDE, Tatiana da Silva. *Intersecções Possíveis: o miniconto e a série fotográfica*. Dissertação de mestrado. UFRGS, 2004.

GRILO, João Mário. *As lições de cinema: manual de filmografia*. Lisboa: Edições colibri, 2007.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: Intertextualidades. *Poétique*. Nº27. Coimbra. Almedina, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia Helena Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2002.

RIBEIRO, Eunice. Imagens, fragmentos, ligações: Sobre *Short Movies* de Gonçalo M. Tavares. In FIORUCCI, Wellington Ricardo & Wolkoff, Gisele Giandoni. (orgs.) *Correspondências: literatura e cinema*. Curitiba: Editora CRV, 2015.

SAMOYAUT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TAVARES, Gonçalo. *Uma viagem à Índia*. São Paulo: Leya, 2010.

TAVARES, Gonçalo. *Short Movies*. Lisboa: Caminho, 2011.

VIEIRA, André Soares. *Literatura e roteiro: leitor ou espectador*. Letras. Ufsm-Santa Maria, n.34 (2007), p.55-71.

VIEIRA, André Soares. O cinema da literatura: quando a página se torna tela. *Criação e Crítica*. USP-São Paulo, n.16, (2016), p. 21-33.

RECEBIDO EM 14/11/2019 E APROVADO EM 11/02/2020

# EL LENGUAJE SIAMÉS: EJEMPLOS EN AMÉRICA LATINA

CRISTINA DAYANA GUTIÉRREZ LEAL\*

**RESUMEN:** Este trabajo pretende ser una contribución al pensamiento crítico sobre la relación entre literatura y fotografía, a partir de la categoría “lenguaje siamés” como propuesta de lectura para analizar el encuentro de ambos códigos artísticos y sus implicaciones. En un gesto político, se convocan las reflexiones de varios estudiosos latinoamericanos: Julio Ramos, Carlos Rincón, Graciela Montaldo, Florencia Garramuño, intentando tanto sistematizar sus aportes como articularlos con la producción literaria contemporánea de la región. En tal sentido, trabajaré con tres novelas de autores latinoamericanos en una suerte de proyecto cartográfico: *El infarto del alma*, *Jacobo el mutante* y *donde*, de Diamela Eltit (Chile), Mario Bellatin (México) y Eduardo Lalo (Puerto Rico), respectivamente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura; Fotografía; América Latina.

## SIAMESE LANGUAGE: EXAMPLES IN LATIN AMERICAN

**ABSTRACT:** This work aims to be a contribution to critical thinking about the relationship between literature and photography, starting from the category "Siamese language" as a reading proposal to analyze the meeting of both artistic codes and their implications. In a political gesture, the reflections of several Latin American scholars are used: Julio Ramos, Carlos Rincón, Graciela Montaldo, Florencia Garramuño, trying to systematize their contributions and to articulate them with the contemporary literary production of the region. I will work with three novels by Latin American authors as cartographic project: *El infarto del alma*, *Jacobo el mutante* and *donde*, of Diamela Eltit (Chile), Mario Bellatin (Mexico) and Eduardo Lalo (Puerto Rico), respectively.

**KEYWORDS:** Literature; Photography; Latin America.

\* Doutoranda em Letras pela Universidade Federal de Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: cdgl19@gmail.com.



Figura 1. Manuscrito iluminado "Evangelio".

**E**ste texto apuesta por la sistematización de un pensamiento sobre fotografía y literatura forjado en América Latina, y sus posibles articulaciones con el ámbito artístico de la región. Atentos al hecho de que la literatura contemporánea y su tributo a la era posmoderna ha tenido muchos deltas, es preciso observar esas desembocaduras de cerca y valiéndonos de nuestro propio discurso. Por eso propongo detenerme en algunas voces críticas y literarias que ofrecen ciertas claves de lectura en relación a lo intermedial, específicamente entre la escritura verbal y la escritura con luz. El espectro de obras se abre ante nosotros como un terreno difuso, opaco y sobre todo disruptivo. Uno de los grandes alcances de las propuestas estéticas actuales es precisamente el proceso que hace colisionar los soportes artísticos, que consigue aproximar lo que parecía cercado definitivamente por cánones y convenciones sobre el arte: la interacción entre imagen y escritura es un ejemplo; sin embargo, esta relación no es totalmente nueva, debemos admitir. Quien lo analiza como una forma novedosísima de representar los devenires que azuzan nuestro presente, confiesa, sin querer, su ingenuidad.

Ya estábamos de acuerdo con problematizar el tan escurridizo concepto de originalidad en la literatura, y es justo, pues sobre el encuentro de las artes tenemos referencias antiquísimas que permiten no desprestigiar su uso novedoso y auténtico, pero sí incentiva su lectura cuidada. La imagen con la cual empiezo estas reflexiones es un documento medieval, obviamente reproducido en la web, y que da cuenta de cómo el texto y la imagen ya se relacionaban desde tiempo antiguos. Los manuscritos iluminados sirvieron durante la Edad Media en la divulgación de información para un pueblo mayormente analfabeta. Es decir que la construcción de significados a través de dos soportes distintos del arte ya fue una manera de abordar el problema sobre todo comunicativo y también estético. Digo estético, pues la disposición de las imágenes dentro de estos manuscritos era tomada en cuenta como factor decisivo para su distribución. Por eso no es gratuito que estos archivos hoy ampliamente divulgados sean materia obligatoria para estudiantes de diseño artístico. En estos manuscritos, ¿qué criterios se consideraban para disponer texto e imágenes en el texto? ¿Cuál de los códigos comunicacionales tenía supremacía? ¿Complementación igualitaria, convivencia o guerra de signos, relación intersticial? Todas estas preguntas siguen expuestas en la contemporaneidad y siguen siendo respondidas, de algún modo, con puestas en escena de obras literarias que acuden a la imagen en búsqueda de “algo”, pero qué.

“La literatura es un discurso verdadero sólo en la medida en que establece una relación ambigua con la verdad y con lo falso”, (2005, p. 165), dice Sergio Chejfec, al hablar sobre la demanda que pesa sobre la literatura en cuanto a su capacidad para ser testimonio de lo real, para el esclarecimiento, pero “sabemos que difícilmente la literatura se conjuga según premisas de verdad” (2005, p.165). Digamos que no es su obligación, pues tiene la autoridad basada en su pacto ficcional para eludir las demandas que la sociedad le ha hecho durante siglos: historiográficas, pedagógicas, de verosimilitud. Para cumplirlas parece haber llegado la fotografía. Empero, en fotografía esta empresa es absolutamente conflictiva pues el proceso técnico supone la garantía de que el producto fotográfico sea una copia fiel de la realidad. Justo ahora se sabe que ese “efecto de lo real” alcanzado por la fotografía es solo eso: un efecto, pues ya ha sido problematizada su relación con la verdad; sin embargo, incluso con esta puesta en duda la fotografía carga como corona su *noema*, el “esto ha sido”, que Barthes explicó en su hiper connotada obra *La cámara lúcida* (1980).

La fotografía se relaciona con lo real de forma directa y eso le otorga *per se* la cualidad de ser principalmente divulgada, en palabras de Graciela Montaldo, “como arte de la vida cotidiana” (2005, p. 142) pues reprodujo la ilusión de representación. ¿Logró la fotografía desde sus inicios lo que a la literatura le costó tanto tiempo? He ahí uno de los grandes debates teóricos que se han hecho en su honor. De ahí su competencia histórica. Revirtiéndola, el arte contemporáneo está respondiendo con formas de aliarse, y es curioso sobre todo en el contexto posmoderno de lo que han llamado la post-fotografía, es decir el modo cómo la fotografía, entendida en los términos que se le conoció originalmente, con consideraciones tanto técnicas como estéticas, ha sido suplantada por la fotografía en la era 2.0 donde “hay que convenir que más vale una imagen defectuosa tomada por un aficionado que una imagen tal vez magnífica pero inexistente”; y la post-literatura, término que sirve para explicar la supervaloración del contenido de las obras descuidando los criterios para interpelar su dimensión formal. Estas maneras

de convivencia han sido apresuradamente explicadas por teóricos de la contemporaneidad que intentan dilucidar el proceso al calor de la hora.

Luego de que la fotografía y su interrupción al campo literario haya sido aceptada, el acercamiento teórico ha tenido distintas vertientes o ha sido interpretado desde varias posiciones. Una de las más recurrentes y fundamentales es la que recuerda el carácter y la naturaleza comunicativa de ambos códigos, su condición de *médium* les franquea el primer camino hacia el encuentro. Ambas formas representativas tienen la responsabilidad o el inevitable proceso de comunicar algo, de servir de canales al fondo, aunque en literatura esta función sea el escalón, digamos, más básico entre sus alcances, pues su constitución como forma elevada del lenguaje le permite ir más allá del simple acto comunicativo para configurar en el plano estético lo simbólico, alegórico, figurativo; la fotografía, de un modo más conflictivo, también. Y es por eso que al hablar de la naturaleza imitativa de la realidad de ambos soportes artísticos estamos hablando también de un puente donde ambos pueden comunicarse entre sí.

Bien, en el auge de la interpretación del asunto interartístico, Carlos Rincón publica un artículo titulado “Texto-imagen más allá de la comparación” (2002), donde hace un recuento que marcha a contrapelo de las tendencias emergentes, y planteó el juego de poder que ejercían ambos soportes artísticos, especificando sobre todo las distancias entre ambos y sus distinciones, mostrando no las posibilidades de unión sino los caminos infranqueables entre las artes visuales y las letras. Comienza con Luis Cardoza y Aragón, quien fue uno de los primeros en sospechar de la relación imagen-literatura; mostrando una antipatía por la emergente y cada vez más recurrente utilización del discurso “artes hermanas”, él apostaba más a la guerra de los signos y no a su encuentro inocente y colaborativo, “la guerra de los signos [...] era su asunto” (RINCÓN, 2002, p.7). En otro texto, Cardoza y Aragón insiste en las características específicas de cada lenguaje y sus distancias estéticas por cuanto “Lo visual da una noción directa, un conocimiento contiguo y global. [...] Las palabras caminan de otra manera en nuestro entender” (1996, p.824). Y no sin razón recuerda esta distinción pues es consabido que la tradición pictórica tiene en su médula creativa la noción de espacio, y la literatura, por su parte, la del tiempo. En esta otra distinción trabajó Lessing, otro detractor de la unión texto-imagen, quien, interpretado por Carlos Rincón, dejó establecido que “El carácter espacial de las artes visuales confina al cuerpo. El propósito de Lessing es prohibirles invadir el terreno de lo espiritual: el tiempo, la acción y la historia, que corresponden a la literatura” (2002, p.9). Ya con la utilización del término “invadir” se marca un precedente para comprender cómo los grandes defensores de la superioridad de la palabra se sentían amenazados por otros códigos representacionales y sobre todo la importancia que tenía para ellos no dar pie a la convivencia de las artes sino a su jerarquización, esto es: la relación con su territorio conquistado, con el poder, en suma.

Basado en Leonardo, Rincón hizo la distinción a nivel perceptivo anteponiendo la soberanía del ojo sobre el oído, esta vez para defender la supremacía de las imágenes en tanto éstas son “el médium de la racionalidad y de la ciencia renacentistas” (RINCÓN, 2020, p.9), categoría semiótica que puede ser reversible a través de la invocación al Cratylus, de Platón, donde es consensuado la división entre signos naturales (imágenes) y signos convencionales (las palabras), y donde se construye además el apotegma de las imágenes como el código de los iletrados –recordemos los manuscritos iluminados-, distinción donde entran en juego consideraciones

raciales y de clase. Y este hito de la filosofía antigua hace eco en la actualidad con el advenimiento de los *mass media* y su (cuestionada) democratización de la imagen.

A pesar de estas posturas condenatorias hacia la unión imagen-palabra, la vanguardia logró hacer repensar tal relación en virtud de sus diferencias sígnicas, pero también cuestionando qué las termina uniendo. Rincón cita *Las meninas* y *Discours, figure*, de Foucault, para hablar de un conjunto de textos publicados en el siglo XX donde hay una redefinición de la imagen y su participación del código literario. Y se pregunta al final de la reflexión “cuál ha sido el status de las imágenes en la historia de la cultura de occidente. Objetos de reverencia y de abolición, se ha conseguido inscribirlas en una tradición dominante de iconofobia, iconoclastia y prohibición” (RINCÓN, 2002, p.11).

Luego de esto, el ensayo pasa a ser un análisis riguroso y celebratorio acerca del uso destacado que Alejo Carpentier hace de las imágenes, pero todo el tiempo habla de las “imágenes” para referirse al lenguaje pictórico, porque, hay que decirlo, los análisis más fecundos, extensos y publicados dentro de la comparatística son acerca de pintura y literatura y han sido naturalizados dentro del espectro de la “imagen-literatura”. Aunque el discurso efrástico dirija casi todas esas reflexiones y muchos se hayan servido de él para explicar la relación fotografía-literatura, me parece que es un procedimiento de lectura inexacto y disperso pues, como es consabido, cada relación interartística es susceptible de interpretaciones y modelos teóricos distintos y sobre todo demanda una atención diferente por parte de la crítica. Pues veamos lo obvio: el proceso representativo en pintura tiene divergencias con del proceso representativo de la fotografía y es más sencillo acercar aquél a la literatura que éste, porque han sido más fecundas las argumentaciones teóricas sobre este encuentro.

La ya citada Graciela Montaldo establece una diferenciación entre fotografía y literatura específicamente en un ensayo que dedica a la obra del argentino César Aira, donde habla de la dicotomía soltería-reproducción para referirse a la literatura y a la fotografía, respectivamente. Su descripción de ambos códigos está basada en la reproductibilidad –término ya legendariamente visitado y expuesto por Benjamin para explicar el advenimiento de la fotografía. La máquina soltera a que hace alusión corresponde al orden de máquinas que

sirvan para hacer cosas que no sirvan (especialmente para hacer obras de arte, y también para acceder a la realidad); [...] Esa *falta de productividad*, esa falta de objeto y finalidad para las más sofisticadas creaciones intelectuales, esa soltería radical de la literatura y el arte es lo que le permite ser el ejercicio de la libertad y preservarse de la institución [...] “Lo perturbador del monstruo es lo perturbador del soltero: es uno solo pero no deja de reaparecer (MONTALDO, 2005, p.145-146).

En estas reflexiones se convocan algunos aspectos importantes sobre la conceptualización de la literatura: su finalidad, su relación con la realidad, y su capacidad de permanecer a través de los tiempos, a través de su unicidad y a pesar de su improductividad. Tales argumentos parecen ser conservadores a la luz de los estudios culturales pues pecan de formalistas, al estar enfocadas sobre todo en los modos que la literatura tiene para renovarse en sí misma, pero a la vez desdice de esto al querer prescindir del juicio valorativo de la institución: “Para Aira –en cambio- después de la literatura hay solo literatura, no lo mismo, sino una reinención

permanente de lo mismo” (MONTALDO, 2005, p.145), aquí hay un gesto proclamativo de la autonomía de la literatura y/o su mundo cerrado, donde si bien es posible acudir a la novedad y la reinención, siempre serán desde sus propias configuraciones estéticas, propiciando una valoración del hecho literario por su capacidad de renovación en sí misma y la ampliación de sus procedimientos. Montaldo (2005, p.145-146) cita a Aira: “los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obra sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas o no se hicieran” Entonces la formación o no de la *obra* se desprende del feliz reciclaje de lo mismo pero con intenciones renovadoras: un procedimiento propio de la soltería; la reinención de lo unitario, “que no han ingresado al orden del intercambio (en la institución y el mercado)” (MONTALDO, 2005, p.148), como sí lo ha hecho la fotografía, a la cual Montaldo (2005, p.148) coloca del otro lado del espejo: “La cámara fotográfica se consolidó como la antípoda de la máquina soltera, se reprodujo al infinito, para reproducir al infinito, naturalizando el paradigma de la reproducción”, sin embargo, ¿lo opuesto a reproducción no es la esterilidad? Frente a este binarismo ¿no estaría Montaldo proponiendo más bien (o también) la literatura como un ente estéril, en vez (o además) de soltero?

Para suavizar estas tensiones dicotómicas la posmodernidad tuvo una participación muy importante, pues vino a desdecir todo lo que el discurso moderno había establecido. Llegó sobre todo para dudar, formuló la inestabilidad como concepto medular de sus postulados, “assim como uma desconfiança tácita em relação a os sistemas fechados e as soluções totalizantes” (VIDAL, 2002, p.169), que si bien sucedió en sistemas sobre todo políticos y sociales en el plano estético también en tanto hubo un desconocimiento de la formación irrestricta de géneros, categorías y límites infranqueables. Más recientemente las investigaciones acerca de lo contemporáneo permiten un acercamiento más revelador acerca de las artes como formas artísticas que no están ya más separadas pues el mundo actual y su efervescente modo de exponer la realidad convoca también nuevas formas de expresión y/o su constante actualización.

Por ejemplo, Julio Ramos en su texto *Sujeto al límite: ensayos de cultura literaria y visual*, a partir de la noción de solidaridad, asoma la idea de un “estado siamés, instancia de indiferenciación” (RAMOS, 2012, p.162), y que yo voy a tomar en este trabajo como clave de lectura para entender esa escritura doble, es decir verbal y fotográfica, que se encuentra y une en un solo lugar, en lo común de la enunciación, para formarse desde ahí. Tenemos que biológicamente el cuerpo siamés tiene una posibilidad del 5 al 25% de sobrevivir, la mayoría muere al primer día, y el poco porcentaje que lo logra es debido a que está unido por órganos corporales importantes que impiden su separación pero que sustentan su oportunidad de vivir. Mi ejercicio metafórico será estudiar el lenguaje siamés, la fotografía y la literatura entrelazadas, y sus posibilidades de vivir y potenciar sentidos únicos e inéditos de nuevos cuerpos textuales, deformes a la luz de lo preestablecido. Nuevas formas de existencia artística.

En esta lógica de economía basada en un principio de solidaridad con la que Julio Ramos propone entender la relación fotografía-literatura está explícitamente dicho que los participantes del intercambio buscan suplir sus carencias, procedimiento que, pienso, no puede explicarse a través de la *ékfrasis* como hicieron quienes reflexionaron sobre pintura y literatura pues, como ya se dijo, aunque la fotografía herede procedimientos del lenguaje pictórico, fundó sus propios conceptos filosóficos atravesados por la técnica, y por lo tanto es susceptible de

interpretaciones individuales. Sabemos que cada materialidad artística y cada forma representativa tiene sus irreductibilidades, límites, fronteras; pero más allá de éstas (o a pesar de ellas), cuando se decide juntar deliberadamente al código literario con el fotográfico ¿qué carencias están supliendo una a la otra? ¿De qué carece la literatura y de qué la fotografía? Parece ser un tema de representación y percepción.

Sin embargo, Ramos, quizás por su pertenencia al campo literario, habla sobre las carencias de la imagen al analizar las fotografías de Sebastião Salgado: “la precaria articulación entre imagen y palabra evidencia la necesidad de suplementar la necesidad de algo que falta, acaso una carencia de las fotos mismas”, esto para hacer referencia a los textos que se utilizan para “explicar” algunas fotografías de Salgado, como si tales adolecieran de un “algo” que sólo la palabra podría darle, que sólo la comprensión discursiva podría subsanar. Por eso las constantes reflexiones que han llevado a jerarquizar el código literario por encima del visual, presentándose como el único camino para extraer la potencia de la imagen, señalando una suerte de minusvalía. En el caso de Salgado es la fotografía la que acude a la palabra, pero cuando la palabra acude a la fotografía ¿no está también hablando de sus límites, su propia carencia? ¿No está también señalando la frontera infranqueable de su proceso representativo? ¿Qué le falta a la literatura que sí tiene la fotografía? Sobre esta pregunta volveré a lo largo de la investigación; sin embargo, intuyo que una de las primeras “faltas” de la literatura en relación a la fotografía es su relación con lo real. La fotografía, en palabras de Barthes, es el “esto ha sido”, en cambio, la ambigüedad que caracteriza al discurso literario hace que éste de descoloque en busca, quizás, de una “verdad” para mostrarle al lector devenido espectador.

Otro de los estudios actuales que presenta la posibilidad de hermandad de las artes con más rigor es *Mundos en común* (2015), de Florencia Garramuño, donde se expone la puesta en duda de nociones como lo *propio*, la *especificidad* y la *no pertenencia* de las artes contemporáneas a través de la idea de lo común como una apuesta por el ensanchamiento de los límites y el rompimiento de las grandes narrativas del arte. Dice “gran parte de las prácticas estéticas contemporáneas hacen destellar la emergencia de un saber de lo inespecífico” (GARRAMUÑO, 2015, cap.1, kindle edición), para hablar del rompimiento con la especificidad de los medios, soportes artísticos, formas del lenguaje preestablecidas, formas de organizar las propuestas estéticas y sobre todo la convivencia de los diferentes soportes artísticos como una forma de “cuestionar también la especificidad del sujeto, del lugar, de la nación, hasta de la lengua, muchas de esas prácticas crean una noción de lo común” (GARRAMUÑO, 2015, cap.1, kindle edición) que es a su modo de ver “la gran conquista de la apuesta por la inespecificidad del arte” (GARRAMUÑO, 2015, cap.1, kindle edición). De ahí que en este trabajo Garramuño reflexione acerca de la obra de artistas como Rosangela Renno, Nuno Ramos, entre otros, quienes formulan en sus obras la idea de que los modos que conocemos para manifestarnos artísticamente pueden convivir y alimentarse en pos de un mundo en común.

Garramuño toma como punto de sustento teórico la explicación que Jean Luc Nancy da acerca de lo común: “la abertura del espacio entre seres y cosas y la posibilidad indefinida, tal vez infinita, de que ese espacio se abra, reabra, cambie, se modalice” (NANCY *apud* GARRAMUÑO, 2015, cap.1), que promueve el hecho de que lo común está siempre determinado por el movimiento, por el desplazamiento, por el hecho de que, en el caso de las artes, ningún soporte pueda



pertenecer, quedarse fijo, a una serie de condiciones que lo limiten a un lugar, nación o lengua, ni, en este sentido, a una forma de expresión artística. Instalaciones, libros-objeto, exposiciones con materiales diversos, y libros donde los autores incluyen fotografía son algunos de los casos que analiza la autora. Entonces, esta invención de lo común que nos ha proporcionado el arte contemporáneo quizás sirva para explicar la relación entre fotografía y literatura en obras cuya composición no se contempla la literatura como medio específico, propio, sino que sufre una expansión de sus límites y especificidad; sin embargo, habría que preguntarse hasta qué punto los distintos soportes del arte “pierden” su especificidad cuando se juntan; si, por ejemplo, cuando analiza la utilización de fotografías en *Nove noites* de Bernardo Carvalho, y dice que la fotografía le “agrega un elemento más de inestabilidad” (GARRAMUÑO, 2015, cap. 1), entonces ¿tal inestabilidad rompería necesariamente con su especificidad como literatura o solo la desplazaría al encuentro de lo “común”, del espacio donde ambas materialidades conviven y se relacionan sin perder su dimensión específica? Dejo abierta la pregunta.

Entonces, las obras que propongo estudiar, tal como los cuerpos siameses, dependen de sus dos ramificaciones para existir a plenitud. La dialéctica de su autonomía-dependencia es aquella que ofrece características y funcionamientos específicos de cada vertiente, pero también proporciona puntos de encuentro que devienen solidaridad y enriquecimiento mutuo, en mucha medida, dependiente para su existencia “útil”, productiva, significativa.

## **I. CUERPOS SIAMESES: DIAMELA ELTIT**

Ahora bien, en nuestra literatura hispanoamericana hay varios ejemplos de autores contemporáneos cuyas obras propongo como fundamentales para articular la categoría del lenguaje siamés; en esta oportunidad me referiré a tres en específico: las de Diamela Eltit, Mario Bellatin y Eduardo Lalo. Me parece que estas voces construyen una armazón propicia, para pensar cómo dos materialidades distintas, cómo dos soportes artísticos distintos, confluyen en un solo cuerpo siamés que nace desordenando su propia naturaleza, que inaugura una pugna contra el orden de lo establecido, y contra sus propias limitaciones. Los temas que estos autores plantean son diversos (erotismo, ciudad, amor, locura, espacio público, cuerpo, identidad), convocan interpretaciones específicas, pero los une el empeño de llevar la literatura hacia sus fronteras, a fundar formas inéditas de enfrentarse al mundo a través del lenguaje, a tensionar la representación.

Diamela Eltit, junto a Paz Errázuriz, con *El infarto del alma* empieza a configurar los cimientos de la colaboración como forma de experiencia artística en la región. Este libro de difícil clasificación genérica entró en la escena literaria latinoamericana y se posicionó como una de las obras que más consecuentemente utilizó la fotografía para su propuesta estética. Para explicar la problemática naturaleza de este libro, Julio Ramos acude primero a la idea de que la literatura, frente a temas como la locura, se ensancha y atraviesa a su propio ritmo los “discursos cuadrículados de la modernidad. En los momentos más radicales de sus recorridos, también la literatura [...] transitará y cruzará los límites” (2012, p.115). El cruzamiento de los límites de la literatura es cada vez más común en la contemporaneidad: tal como dijimos con Garramuño, esto tiene que ver, como casi siempre, con la representación y sus (im)posibilidades, como aconteció

con las vanguardias. Pero esta vez, la literatura estiró sus propios bordes no para ensancharlos sino para atravesarlos y llegar a terrenos de otra materialidad, de otra índole formal, y establecer alianzas tanto estéticas como de contenido.

Para Ramos se trata de una lógica de economía: una economía entre las letras y las imágenes basadas en un “intercambio de dones. [...] implica una lógica de la suplementariedad, algo que se busca para llenar la carencia, que por lo tanto implica una forma muy básica de economía” (2012, p.159), la misma economía que tienen las parejas representadas por Eltit e Irrázurriz en *El infarto del Alma*: “él me da té, y pan con mantequilla. Lo cuidó yo” (ELTIT, 1994, p.14). Comida por cuidado. Intercambio de dones. Dice Ramos que con la relación fotografía y literatura sucede lo mismo, la misma lógica de la pareja, de complementación de las carencias e intercambio productivo; habla de un “principio de solidaridad” que moviliza la juntura de ambos códigos y potencia la obra, en este caso de las artistas chilenas- hacia una sobredeterminación de las políticas de representación, y forman, pensando en comunión con Garramuño, un mundo en común, sin embargo, no despojado de su especificidad, porque fluctúan intactas las potencialidades estéticas y políticas de ambos códigos de cara al tema siempre complicado de la locura.

*El infarto del alma* comienza con una carta, desde una voz herida, desvencijada, que el lector podría atribuir a un personaje inspirado en algún paciente del psiquiátrico, pero la voz cronística de Diamela Eltit inicia en un “Diario de viaje (Viernes 7 de agosto de 1992)” con una frase sobre la cual quizás sería posible visualizar los primeros tejidos que unen a este cuerpo siamés. Dice: “Días antes he visto las fotografías. Ahora viajamos con Paz Errázurriz en dirección al hospital siquiátrico del pueblo de Putaendo” (1994, p.10). Esta voz en tanto cronista se devela sobre la noción de verdad, la misma atribuida (y problematizada) en el pensamiento sobre fotografía. Cuando Eltit confiesa justo en el inicio de su texto que ya había visto las fotos de personas sobre quienes se trataría su proyecto escritural confiesa también que su mirada está, de cierta manera, condicionada o sugestionada por la representación fotográfica de esos rostros, de esas personalidades, de sus historias. Así, el primer tejido que une a este cuerpo lo construye esa relación anticipada que liga la mirada de la escritora con la mirada fotográfica de Errázurriz cuya experiencia en el psiquiátrico era más extensa, por lo que su modo de ver a través del lenguaje fotográfico impuso, digamos, una ruta perceptiva:

Cuando atravesamos la reja veo a los asilados. No me resultan inesperados sus cuerpos ni sus rostros (no me resultan inesperados pues ya dije que días antes he visto las fotografías) [...] ¿Qué sería *describir con palabras* la visualidad muda de esas figuras deformadas por los fármacos, sus difíciles manías corporales, el brillo ávido de esos ojos que nos miran, nos traspasan y dejan entrever unas pupilas cuyo horizonte está bifurcado? (ELTIT, 1994, p.12, énfasis mío).

Un discurso consciente de que tiene en sus manos dos materiales: lo real y su representación fotográfica, donde además inaugura un pensamiento que atraviesa lo narrativo para desembocar en la reflexión casi teórica de la responsabilidad y alcance del lenguaje verbal ante escenas ya captadas visualmente. Qué sería describir con palabras es la primera pregunta que la interpela, que le recuerda su instrumento de trabajo y su posible escasez. Tal pregunta también revisita la antigua discusión bretoniana en cuanto a la capacidad descriptiva de las fotografías

por encima de la literatura. Eltit está amparada en su decir, su nombrar, pero también lo pone en duda, lo cuestiona:

Estoy en el manicomio por mi amor a la palabra, por la pasión que me sigue provocando la palabra. Y cuando no cabe indagar en el desprestigio de esos cuerpos, cuando sé que jamás podría dar cuenta del mínimo en el que se puede cursar una vida humana, cuando estoy cierta que apenas poseo unas *palabras insuficientes*, aparece la primera pareja de enamorados (ELTIT, 1994, p.16, énfasis mío).

Embiste la insuficiencia, ahí donde la palabra, incluso la poética, encuentra su zona conflictiva para nombrar: lo inefable. Este párrafo es decisivo para comprender la problemática de la representación. Son puestos en escena escritor, realidad y lengua. ¿Qué hacer frente a un paisaje humano que sobrepasa el orden, que interrumpe y descoloca los implícitos? Eltit, que se había anticipado al encuentro a través de las fotografías de Errázuriz, sucumbe a la inquietud del nombrar, reflexiona y sus primeras intuiciones certifican su angustia al depararse con dos certezas: ama las palabras, y son insuficientes.

Tal como puede percibirse una conciencia sobre las palabras, la escritora también desenvuelve una conciencia de la imagen. Eltit relata todo el viaje desde Santiago hasta Putaendo, y algo en especial se logra percibir en ese relato: la importancia que la narradora le da a la luz, advirtiendo ya el vínculo inevitable de su propia escritura con la diseñada por la luz: “Mientras viajamos, el paisaje se vuelve francamente cordillerano, la luz lo atraviesa todo cuando aparece el imponente edificio recortado contra la cadena de cerros” (ELTIT, 1994, p.10-11). Lo que la luz va dibujando con su imponente presencia, Eltit va advirtiéndolo sin discriminarlo. Al contrario, hace énfasis, lo describe, se fija especialmente en eso como en un intento de propiciar el juego solidario, observando al modo fotográfico que le ofrece su visión del mundo.

Leamos otro fragmento: “Cuando salgo de la oficina el mundo me parece partido en dos. Como si todo el mundo estuviera dividido en dos bloques, el personal y los pacientes. Un mundo quebrado que sólo permaneciera conectado por la luz que se filtra en las ventanas” (ELTIT, 1994, p.14). La luz que se filtra en las ventanas como puente entre dos instancias de existencia desiguales en su sentido político y humano. La luz como garantía de un posible lenguaje entre las partes de un “mundo quebrado” que cobra vida y sobre todo forma estética en la fotografía y en su constatación verbal. Y no solo existe mediante la fotografía, sino que además gana importancia. Ya Susan Sontag (1981, p.49) lo dijo: “Fotografiar es conferir importancia”.

## II. BELLATIN

No es posible más hablar sobre literatura y otras artes y discriminar a Bellatin. Su obra es un puente necesario para transitar la ruta desde la modernidad hasta lo contemporáneo en el sentido de cómo su producción rescata y actualiza aquella tradición medieval para hacer una propia versión de los manuscritos iluminados. Repito: no es posible hablar de intersticialidad en Latinoamérica sin pasar por Bellatin. Sobre su obra son muchas las reflexiones, tantas que quizás estas breves notas estén lloviendo sobre mojado. Incorpora fotografías en buena parte de sus libros, por ejemplo en *Perros héroes*, *Lecciones para una liebre muerta*, y particularmente,

me resulta interesante la propuesta de su novela *Jacobo el mutante*, por su argumento intrínsecamente enrevesado, donde construye un relato en base a fragmentos de otro, no muy bien visualizado dentro del hilo narrativo, más bien insólito y oculto. Bellatin incluye en esta novela una serie de fotografías de Ximena Berecochea, dentro del texto y al final del mismo.

Enfrentarse al caso Mario Bellatin con respecto a la utilización de imágenes en sus obras es una empresa confusa y a veces no diáfana. Como lo observamos en *Jacobo el mutante*, las fotografías están dispuestas de forma tal que a primera vista pareciesen tener una presencia gratuita y quizás caprichosa por parte del autor, desprovista del usual registro fotográfico figurativo de la historia contada. Así, el primer atisbo de sentido que se nos ofrece es precisamente el que contempla la configuración de la fotografía como elemento que propicia una puesta en crisis del texto. Garramuño en sus *Mundos en común* insiste en que “las plataformas de Bellatin persisten entre literatura y otras artes, por un lado, y literatura y realidad, por el otro” (2015, último cap), proponiendo una obra que se relaciona con la realidad con tensiones en su plano estético, tensionando también la representación.

Junto con la primera imagen fotográfica están unas líneas iniciales: “Las figuras quedaron en suspenso. La piel de los hombres perpetuamente mojada. Un *Golem*. Una docena de huevos cocidos. No se produjo ninguna mutación. Tan sólo apareció la imagen de unas ovejas pastando en un roquedal” (BELLATIN, 2005, p.75). Una de las primeras intuiciones a partir de este fragmento sería la que nos acerca al misterio, que, en efecto, circundará todo el relato. Estas líneas vienen cargadas con una conciencia visual, palabras como “figuras”, “imagen”, dan la sensación de estar frente a un texto estructurado bajo las relaciones semánticas que promueven el código pictórico. Lo que inferimos que debería contener la fotografía que acompaña al texto serían íconos figurativos. Como lector domesticado, se está a la espera de una imagen ilustrativa, que refleje de cierta manera lo que el texto nos dice de forma directa, o viceversa. La espera es contraproducente, la imagen presenta un camino desértico que, si bien es una buena composición, no se conecta a lo presentado en el texto.

En todo caso, el efecto es contrario. Se produce una grieta de sentido, se apolotonan en la escena los límites entre ambas artes, se descoloca la percepción. Se podría pensar, afirmando la posibilidad de creación en los límites, una línea de relación siamés que en el caso de Bellatin se convierte en una de sus directrices creacionales, atravesando la tradicional forma de establecer puentes de contacto entre las artes y llevando el sentido hacia la correspondencia pero fuera del plano ilustrativo, sino más bien en el ámbito procesual, y en esa posibilidad de alimentar el código literario transformando las fronteras de lo inefable, expandiendo los límites, hablando desde ellos. Con Bellatin comprobamos la convivencia de las artes como un proceso de potente celebración del sentido, abstracto muchas veces. Es una extraña convivencia, sin mucha relación aparente, pero también sin guerra.

### III. EDUARDO LALO

Toda la obra de Lalo se ha configurado sobre una estética de los lugares, con énfasis en San Juan, capital de Puerto Rico, creando una especie de mitología. Este empeño en reconocer e interpretar lugares y su relación con ellos es llevado al máximo punto en la novela (¿novela?)

*donde* (2005), obra que condensa la propuesta estética de Lalo y que me interesa en esta investigación por la incorporación de fotografías. Con esta obra, el autor funda una especie de categoría filosófica y política para hablar del lugar de origen, la identidad y las problematizaciones que ambos temas convocan. *donde*, sin tilde: adverbio de lugar. Las fotografías en este libro tienen una divergencia fundamental con respecto a *El infarto del alma* y *Jacobo el mutante*: son fotografías de su propia autoría. Es decir que su inserción en el texto obtiene otras significaciones pues, entre otras cosas, estabiliza la noción de autor en el texto.

Aunque en algunas entrevistas, Lalo haya expresado que plantea una convivencia independiente de la literatura y la fotografía, argumentando que ambos códigos caminan solos, me atrevo a decir que si hay un órgano unificador entre estos dos cuerpos para volverlo siamés es su reflexión sobre. Una de sus constates es la reflexión sobre fotografía que pasa por la reflexión sobre escritura y viceversa. Es sobre todo un gesto que ejemplifica/resume/contiene, el tenor ensayístico del libro pues si bien su propuesta artística es, mayormente, hermanar dos medios artísticos lo es también pensar sobre esa hermandad, lo cual es un gesto moderno. También, podría decirse, produce un pensamiento siamés que al mismo tiempo que vigila/bordea/construye ideas descriptivas y reflexivas sobre la escritura lo hace sobre la imagen porque, queda claro, las piensa como cohabitantes de su programa artístico.

“Pensar el donde, volverlo imagen” (LALO, 2005, p.25), puede ser leído como el *ars* poética de este libro, pues es su principal preocupación y su fin último. Me pregunto ¿en “imagen” estaríamos leyendo imagen literaria y fotográfica simultáneamente?: “¿Cómo fotografiar los guiones de la imagen? ¿Cómo fotografiar el malentendido y su mal entendido? ¿Cómo fotografiar la mirada?” (2005, p.26), se pregunta Lalo. Este fragmento aparece en las primeras páginas escritas del libro. Lo que me llama la atención en primera instancia es su preocupación por fotografiar los “guiones de la imagen”, pues está trayendo un símbolo del lenguaje escrito al mundo imagético, entonces esa pregunta se comunica con la angustia de la representación; el autor se plantea un proyecto discursivo que implica no simplemente hacer colisionar dos artes sin establecer comunicación entre estas, sino que le es imperativo vincularlas a través de sus propios códigos y modos. Desde esta secuencia de preguntas que se hace el autor también podría pensarse la antigua y vigente pelea de los signos.

Al preguntarse “cómo fotografiar” se está preguntando cómo lograr decir con la fotografía lo que (no) puedo decir con palabras, o, aun más, ¿es posible hacerlo?: “¿el silencio de una página, el silencio de una foto?” (LALO, 2015, p.31), ¿Qué no dicen el código fotográfico y el literario? Preguntas conducentes a respuestas opacas, donde el donde toma lugar como posibilidad, ese espacio que permite o reclama lo indecible, una lectura de “lo que está más allá o a pesar o en la sombra de las palabras” (LALO, 2015, p.31) ¿en la sombra de las palabras estará la fotografía, es decir, buscará Lalo en la sombra una escritura de la luz?

Estas breves anotaciones sobre lo que llamé el lenguaje siamés y algunas obras literarias que podrían funcionar como ejemplo para entender mejor tal categoría, son solo guiños a una comunidad cada vez más interesada en los saltos que hace la literatura hacia otras artes, y que en el caso particular de la fotografía aún nos deja perplejos a falta de claves de lectura y análisis. Aislar la palabra del territorio artístico colocándola como reina suprema en la representación nos coarta en la labor de entender los devenires de nuestra sociedad y cómo el arte,

sin jerarquías, pero sí con irreductibilidades particulares, se hace cargo de las contradicciones de lo real.

#### REFERENCIAS

- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989.
- BELLATÍN, Mario. *Tres Novelas*. Salón de belleza, Jacobo el mutante, Bola Negra.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrumpidos I. La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Buenos Aires. Taurus. 1989. Versión digital. Disponible en <www.geocities.com/nombrefalso>. Acceso em 17 jun. 2011.
- CARDOZA Y ARAGON, Luis. *El Río: Novelas de caballería*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- CHEJFEC, Sergio. “La memoria disuelta en la literatura”. In: RESENDE, Beatriz (org.) *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- ELTIT, Diamela. *El infarto del alma*. Santiago: Francisco Zegers, 1994.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Mundos en común*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2015.
- LALO, Eduardo. *donde*. San Juan: Editorial Tal Cual, 2005. Mérida: Ediciones El otro el mismo, 2005.
- MONTALDO, Graciela. “Una literatura que lo puede todo”. In: RESENDE, Beatriz (org.) *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- RAMOS, Julio. *Sujeto al límite: ensayos de cultura literaria y visual*. Caracas: Monte Ávila Editores, 2012.
- RINCÓN, Carlos. “Texto-imagen más allá de la comparación. Presentación”. Lima-Hanover: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. XXVIII, 56, 7-17, 2002.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981.
- VIDAL, Paloma. “Diálogos entre Brasil e Chile – Em torno às novas gerações”. In: RESENDE, Beatriz (org.) *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

RECEBIDO EM 23/10/2019 E APROVADO EM 22/11/2019

# "O MISTÉRIO DE HIGHMORE HALL": A NARRATIVA GÓTICA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

ADILSON DOS SANTOS\*

RITA DAS GRAÇAS FELIX FORTES\*\*

**RESUMO:** Embora seja reconhecido junto à crítica literária como um dos grandes representantes da vertente regionalista da literatura brasileira, João Guimarães Rosa, em suas primeiras produções, não extraiu do regional a matéria prima para a produção de suas narrativas. Pelo contrário, influenciado pela literatura europeia e norte-americana, seu exercício criativo se enveredou por terras e personagens estrangeiros e deu à luz contos que flertam com as vertentes do insólito ficcional. O objetivo do presente estudo é apresentar uma leitura do conto de estreia de Rosa, "O mistério de Highmore Hall", e evidenciar as marcas de uma destas vertentes: o Gótico.

**PALAVRAS-CHAVE:** João Guimarães Rosa; Conto; Gótico.

"O MISTÉRIO DE HIGHMORE HALL": THE GOTHIC SHORT STORY BY JOÃO GUIMARÃES ROSA

**ABSTRACT:** Although recognized by literary criticism as one of the great representatives of the regionalist tendency of Brazilian literature, João Guimarães Rosa, in his early productions, did not extract from the regional the raw material to produce his narratives. On the contrary, influenced by European and North American literature, his creativity directed him to foreign lands and characters and gave birth to short stories that flirt with the strands of the literature of the unusual. The aim of this study is to present an analysis of "O mistério de Highmore Hall", the first short story written by Guimarães Rosa, and to highlight the marks of one of these strands: the Gothic.

**KEYWORDS:** João Guimarães Rosa; Short story; Gothic.

\* Professor efetivo de Teoria da Literatura/Literatura Brasileira na Universidade Estadual de Londrina. Doutor em Letras pela mesma instituição e docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. E-mail: adilson.letas@yahoo.com.br.

\*\* Professora do Curso de Letras – Campus de Marechal Cândido Rondon (aposentada) e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Atua nas áreas de Literatura Brasileira e Literatura Comparada, com publicações em ambas as áreas. E-mail: rffortes@brturbo.com.br.

## ANTES DAS PRIMEIRAS ESTÓRIAS

João Guimarães Rosa (1908-1967) é amplamente conhecido como um dos grandes expoentes da vertente regionalista da literatura brasileira. Seu regionalismo, no entanto, não segue a linha tradicional em que o foco das atenções recaia, unicamente, sobre o espaço regional, com seus traços distintivos inclusive em relação aos personagens. Narrando em uma linguagem ao mesmo tempo regional e inovadora, na qual os aspectos semântico, sintático e fonológico são intensamente explorados, Guimarães Rosa deu curso a uma nova narrativa que funde regionalismo com introspecção. Assim dito, Rosa transcendeu os parâmetros do regionalismo tradicional, aprofundando-se, também, na sondagem dos problemas que inquietam o ser humano de qualquer lugar e tempo. O sertão rosiano não se limita, pois, a um espaço geográfico específico, mas simboliza o próprio universo.

É notório que o que acabamos de mencionar não constitui novidade para os estudiosos do cânone rosiano. Entretanto, houve um momento em que não foi do regional que Rosa extraiu a matéria prima para a criação de suas obras. Estamos falando dos primeiros voos do futuro afamado escritor, de um período que ainda solicita uma investigação nos estudos rosianos e que veio à tona, em 2011, com a publicação de *Antes das primeiras estórias*, coletânea que reúne, pela primeira vez em livro e com as ilustrações originais, quatro contos da juventude do autor, escritos nos anos de 1929 e 1930: “O mistério de Highmore Hall” (07.12.1929), “Makiné” (09.02.1930), “Chronos kai anagke” (21.06.1930) e “Caçadores de camurças” (12.07.1930). Os três primeiros foram ilustrados pelo pintor Carlos Chambelland e o último por Henrique Cavalleiro.

O conto “Makiné” foi originalmente publicado na primeira página do número de estreia do “Suplemento dos domingos: de tudo um pouco”, de *O Jornal* (Rio de Janeiro) – órgão líder dos Diários Associados –, e os demais contos na revista semanal *O Cruzeiro* (Rio de Janeiro) – também dos Associados. Ao que se sabe, um problema técnico teria impedido o encaixe de “Makiné” na edição correspondente da revista (ROSA, 2019, p. 517). A exemplo do que ocorreu com o volume de poemas *Antes das primeiras estórias*, com o qual Guimarães Rosa ganhou, em 1936, o prêmio do Concurso de Poesia da Academia Brasileira de Letras, e que só chegou ao alcance do grande público depois de seis décadas, mais precisamente em 1997, a edição de *Antes das primeiras estórias*, também pela Nova Fronteira, oferece aos leitores de Rosa, cerca de oito décadas depois, a oportunidade de ter em mãos quatro narrativas igualmente premiadas e publicadas por dois veículos de grande circulação na primeira metade do século XX.

Considerando-se o lugar ocupado pelo autor nas letras brasileiras, era de se esperar que a chegada de *Antes das primeiras estórias* despertasse o interesse da crítica acadêmica. Todavia, a ausência de um misto de regionalismo e de ousadias estilísticas – uma das marcas que o caracteriza e que o consagrou junto aos críticos – bem como a distância em relação à estética modernista das décadas de 1920 e 1930 talvez tenham sido os motivos pelos quais o volume de contos ainda não conquistou a devida atenção. Com a exceção de “Makiné”, que se passa num Brasil pré-cabralino, mais precisamente uma Minas Gerais ancestral, habitada por tupinambás, mas visitada pelo mercenário astrólogo fenício Kartpheq e uma série de representantes de outros povos antigos (egípcios, etíopes, cananeus, hebreus e filisteus, dentre outros), as demais histórias são ambientadas em território europeu e apresentam personagens estrangeiros: “O mistério



de Highmore Hall”, na Escócia; “Chronos kai anagke”, na Alemanha; e “Caçadores de camurças”, nos Alpes suíços. Tais narrativas não se inserem num projeto mimético de representação do Brasil e evidenciam o gosto do jovem escritor pelo terror/horror, mistério, suspense e pela literatura fantástica<sup>1</sup>. Na opinião de Braulio Tavares (2008, p. 10), tais narrativas “dizem-nos coisas sobre as leituras e as curiosidades de Rosa, e teriam cabido numa obra como *Ave, palavra*, por exemplo, que tem um caráter de miscelânea e de memorial”.

Os primeiros passos de Rosa como contista se deram aos vinte e um anos de idade, época em que cursava o quinto ano da Faculdade de Medicina de Belo Horizonte. Naquele período, conciliar o modesto salário com as demandas do curso não era tarefa fácil. Com o incentivo de Lígia Cabral Penna (ROSA, 1999), com quem se casaria uma semana depois da publicação de “Chronos kai anagke”, Rosa decide participar de um concurso promovido pelo semanário *O Cruzeiro*. Conforme esclarece Ivan Teixeira (1995, p. 151),

em seu primeiro ano de existência (1928), *O Cruzeiro*, revista semanal ilustrada do Rio de Janeiro, instituiu um concurso permanente de contos e novelas, com repercussão em todo o país. Além de publicar os trabalhos selecionados, a revista concedia um prêmio de cem mil-réis ao autor, com direito a um dos originais das ilustrações que acompanhassem a publicação. Os ilustradores, apresentados com destaque no regulamento do concurso, eram todos premiados pela Escola Nacional de Belas-Artes ou pelas Exposições Gerais (Salon). Concebidas segundo um padrão espalhafatoso, as belas ilustrações pareciam empenhadas em dignificar os contos, conferindo-lhes um sensível realce sobre as outras matérias da revista, que envolviam reportagens sobre os astros de Hollywood, mundanismo social, esporte, turismo, moda, poesia etc. Nessa fase, quase todos os números da revista traziam dois contos, de autores diferentes. Parece ter sido grande o interesse dos escritores jovens, pois o periódico anunciou haver recebido mais de quatrocentos textos em menos de quatro meses de campanha.

Ao que parece, neste concurso, a oportunidade de ter um trabalho publicado com a interpretação artística de renomados pintores e de, eventualmente, tornar-se conhecido não era o objetivo central do jovem estudante. Diz Vicente Guimarães (1972, p. 90), tio do autor, que Rosa “mais visava os prêmios [...] que a veleidade literária”. Contudo, numa disputa em que talentos como os de Érico Veríssimo, Mário Sette, Jeronymo Monteiro, dentre outros, foram selecionados, sua habilidade de narrar venceu por quatro vezes.

Se, durante o processo de seleção, o jovem escritor e sua noiva “ficavam ansiosos à espera do resultado” (ROSA, 1999, p. 60), após ter conquistado o almejado prêmio, “mesmo aos companheiros de pensão, alguns até de quarto, não confidenciava Rosa [...] seus primeiros titubeios literários”, fato que surpreendeu a todos “quando, na muito circulada revista *O Cruzeiro*, precedido da declaração ‘selecionado em concurso’, com ilustrações em três inteiras páginas de texto, surge estampado *O Mistério de Highmore Hall*, conto de autoria de um João Guimarães Rosa” (PALMÉRIO, 1973, p. 145-146). Passados vários anos, já consagrado diante da crítica e do público, Rosa ainda manterá certo silêncio em relação aos primeiros escritos. Em

1 Dos quatro contos, o único que não se insere no universo do fantástico é “Caçadores de camurças”, cujo enredo gira em torno da disputa de dois amigos de infância, Ulrich e Rudolph, pelo amor de uma mulher, devendo, para conquistá-lo, caçar a camurça mais valente da região.

carta datada de 19 de outubro de 1966 e dirigida à prima Lenice (*apud* GUIMARÃES, 1972, p. 172), ele confessará:

Desde menino, muito pequeno, eu brincava de imaginar intermináveis histórias, verdadeiros romances; quando comecei a estudar Geografia – matéria de que sempre gostei – colocava as personagens e cenas nas mais variadas cidades e países: um faroleiro, na Grécia, que namorava uma moça no Japão, fugiam para a Noruega, depois iam passear no México... coisas desse jeito, quase surrealistas. Mas, escrever, mesmo, só comecei foi em 1929, com alguns contos, que, naturalmente, não valem nada.

Por que, “naturalmente, não valem nada”? Não foram tais contos capazes de vencer um disputado concurso literário? Segundo consta, no concurso empreendido pela revista *O Cruzeiro*, “o critério de seleção das obras não se restringia ao mérito literário”, mas igualmente considerava “o tema da narrativa” e sua relação com o “programa e a índole da revista” (FLORA, 2008, p. 65). A julgar pela natureza deste semanário – voltado para a publicação “de reportagens sobre os astros de Hollywood, mundanismo social, esporte, turismo, moda, poesia etc” (TEIXEIRA, 1995, p. 151) – e pelo teor dos contos premiados, depreende-se que tal seleção privilegiasse textos que agradassem o paladar de seus assíduos leitores, ou seja, “tramas com caráter folhetinesco, algo equivalente ao que chamamos hoje de literatura de massa” (FLORA, 2008, p. 95).

É sabido que, além de leitor dos grandes clássicos, Guimarães Rosa também apreciava certas modalidades da literatura de massa como, por exemplo, os “romances policiais”. Segundo Vicente Guimarães (1972, p. 92), na ocasião em que se preparava para o concurso do Itamaraty, depois de “vinte horas estudando seguidamente”, Rosa ainda teve fôlego para a leitura de um romance policial: “Explicou: ‘Só assim, consegui desviar meu pensamento. O romance policial me distraiu’”. Ainda a este respeito, Vilma Guimarães Rosa (1999, p. 280), filha do autor, diz que o pai era leitor de Agatha Christie<sup>2</sup> e confia que ele a aconselhava “a escrever livros policiais [...]”: - Você tem tendência para finais imprevistos e sabe criar enigmas. Explore isto” (1999, p. 134). Segundo Vilma (1999, p. 134), Rosa “dizia que era uma injustiça alguns críticos os considerarem subliteratura”. Em parceria com nove autores consagrados, ele chegou a contribuir com a escrita de um capítulo de *O mistério dos MMM*, romance policial de autoria coletiva coordenado por João Condé em 1962.

De acordo com Agnes (2002, p. 14-15), segunda filha do autor, além de “livros de mistério”, o pai também sugeria a leitura de “histórias de aventura”, como aquelas produzidas por dois autores que ele julgava fundamentais: Rudyard Kipling e Joseph Conrad. Apesar de seu apreço por estes gêneros literários, como revela o depoimento de Vilma, Rosa parece demonstrar ter consciência dos nichos desprestigiados dentro dos estudos literários. Residiria aí a explicação para a afirmação do autor de que os quatro contos premiados “naturalmente, não valem nada”? Residiria aí, portanto, a real explicação para o pouco interesse da crítica especializada pelo resgate da “pré-literatura” (ROSA, 1999, p. 60) rosiana?

Independentemente das respostas, nota-se, nos contos de *Antes das primeiras histórias*, que Guimarães Rosa lança mão de alguns expedientes que se fazem sentir na literatura

<sup>2</sup> Em carta datada de 21 de outubro de 1966 ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri, Rosa (2003, p. 180) também revela ser leitor de uma conhecida revista mensal de contos policiais e de suspense, de capas bem chamativas, a *Mistério Magazine de Ellery Queen*.

de entretenimento, tais como: a exploração de cenários longínquos e exóticos (bem ao gosto do menino amante de Geografia, conforme depoimento à prima Lenice) e de uma temporalidade distante daquela do escritor; o aproveitamento de temas sensacionalistas amplamente explorados em revistas ilustradas da época e na literatura estrangeira; o apelo à imaginação; o emprego do insólito; o uso de esquemas convencionais de narrativas de suspense, mistério e horror; e a disposição de personagens em situações extremas, dentre outros recursos que estimulam o interesse do leitor. Na opinião de Renard Perez, tais textos revelariam um autor que ainda “escrevia friamente, sem paixão, preso a moldes alheios” (1983, p. 39). A nosso ver, tais apontamentos deixam entrever que as primeiras aventuras literárias de Rosa poderiam apresentar vínculos com a estética da *pulp fiction*, conforme já suspeitado e descrito por Braulio Tavares (2008, p. 7-8):

O termo Pulp Fiction indica um tipo de narrativa de ficção que teve seu auge nas décadas de 1930 e 1940, principalmente nos Estados Unidos. Eram contos publicados em revistas baratas, impressas num papel feito com a polpa (*pulp*) da madeira, um papel com alto teor de acidez e que com o tempo torna-se amarelado e quebradiço. Os chamados *pulp magazines* abordavam inúmeros tipos de histórias: guerra, amor, esportes, aviação, faroeste, aventuras marítimas, histórias reais etc, mas os gêneros que deixaram uma marca mais profunda (e passaram a ser mais comumente identificados com esse rótulo) foram o conto policial, a ficção científica, a fantasia e o terror.

Ainda segundo Tavares (2008, p. 8), a *pulp fiction* constitui um filão igualmente importante e, aos poucos, está sendo revisto pelos estudos literários “sob uma ótica que procura avaliar suas qualidades [...] inegáveis, como o impulso narrativo, a riqueza de imaginação, a dimensão épica que se projeta para além do mero naturalismo”. Assim dito, por que, então, não revisar os primeiros contos de Rosa? Ainda que, neste momento, sinalize maior familiaridade com o distante do que com o local, com o alheio do que com o próprio, haverá um momento em que o universal se fundirá ao particular. Daí que os primeiros voos de Rosa constituem uma fase significativa de sua vida. Além disso, é incontestável o fato de que a fruição e o passeio criativo por modalidades literárias ainda marginalizadas nos estudos literários deixaram suas marcas no conjunto da produção que o consagraria. Como diria o próprio autor, no prefácio “Sobre a escova e a dúvida”: “Tudo se finge, primeiro; germina autêntico é depois” (ROSA, 1985, p. 166).

Neste sentido, no presente estudo, propomo-nos analisar a narrativa que abre a coletânea *Antes das primeiras estórias* – “O mistério de Highmore Hall” – e evidenciar um João Guimarães Rosa não muito conhecido do grande público. Conforme dito, o exercício inaugural de Rosa se filia a uma tradição latente de literatura popular. Dessa tradição, vários gêneros, como a narrativa policial, a literatura fantástica e a ficção científica, são considerados herdeiros diretos do Gótico: uma modalidade literária surgida na segunda metade do século XVIII, na Inglaterra, e que encontrou terreno fértil em solo brasileiro, mas cuja produção nacional encontra-se ainda “à margem da crítica e da historiografia acadêmica, neutralizada pela ausência de uma recepção formal que houvesse se preocupado em torná-la observável” (FRANÇA, 2017a, p. 20). Cremos que a base de inspiração para a criação de “O mistério de Highmore Hall” seja justamente a estética gótica e, por ela, o autor dá mostras de transitar com notável habilidade.

## UM BREVE PREÂMBULO PELO GÓTICO NA LITERATURA

Como vimos no início deste estudo, “O mistério de Highmore Hall” é o conto de estreia de João Guimarães Rosa. Conforme procuraremos demonstrar, trata-se de uma narrativa dotada de contornos góticos e que revela a influência exercida pela literatura europeia e norte-americana sobre o jovem Rosa, com destaque para os escritores Horace Walpole (1717-1797), cujo mérito reside na fundação da estética gótica, e, de modo muito particular, Edgar Allan Poe (1809-1849), cujos ecos se fazem ressoar no texto rosiano. Antes, porém, de adentrar o *corpus* deste trabalho, façamos um breve passeio pelo Gótico na literatura e pelos autores que acreditamos tê-lo influenciado.

No que tange ao primeiro, o inglês Horace Walpole é autor do romance *O castelo de Otranto* (1764), cuja segunda edição (1765) traz o subtítulo “uma história gótica”, assinalando, pela primeira vez, a utilização do termo “gótico” na literatura. Com esta obra, nascida em pleno Iluminismo, Walpole cria uma nova modalidade de ficção, que ultrapassaria as fronteiras de seu país e os limites temporais do século XVIII, influenciando decisivamente diversas gerações de autores, dentre os quais, Edgar Allan Poe: trata-se do “romance gótico”, também conhecido como “romance de terror” (na Inglaterra) e “romance negro” (na França).

Sem grandes pormenores, “o romance gótico é uma espécie de patriarca, forma inaugural do que hoje conhecemos genericamente como história sobrenatural ou de terror” (VIDAL, 1996, p. 7), ainda que a existência comprovada do elemento sobrenatural não seja condição *sine qua non* para a configuração do Gótico<sup>3</sup>. Segundo Daniel Serravalle de Sá (2010, p. 35), “pode-se dizer que o romance gótico é uma manifestação essencialmente híbrida, um elo entre o *romanesco* e o *romance* no qual uma atmosfera de mistério, aflição e terror prevalecem”. Na verdade, este era o objetivo almejado por Horace Walpole que, no “Prefácio para a Segunda Edição”, afirmou ter procurado, com *O castelo de Otranto*, mesclar “duas formas de romance, a antiga e a moderna”, de modo a compor um novo estilo literário: “Na primeira, tudo era imaginação e improbabilidades; na última, sempre se pretende, e muitas vezes se consegue, copiar a natureza com fidelidade” (WALPOLE, 1996, p. 19). Por meio desta mescla de tradições, seria possível “conduzir os mortais agentes de seu drama de acordo com as leis da probabilidade. Em suma, fazê-los pensar, falar e agir, tal como se suporia que meros homens e mulheres normais fariam em situações extraordinárias” (WALPOLE, 1996, p. 20).

A este respeito, Júlio França (2017a, p. 24) destaca que “muito da força da literatura gótica [...] está justamente em sua violação dos parâmetros do Realismo tradicional, ao apresentar eventos, enredos e personagens que estendem ou desafiam nosso conhecimento de mundo”, levantando, deste modo, questões que irão afrontar o então vigente projeto das Luzes:

No século XVIII, quando o pensamento iluminista começou a dar forma ao que hoje reconhecemos como o discurso científico hegemônico, a ficção gótica procurou ocupar o outro lado do espectro. Enquanto o racionalismo desalojava as crenças

3 Em sua criação ficcional, a escritora inglesa Ann Radcliffe, por exemplo, para suscitar o terror, não lança mão de elementos sobrenaturais. Ela o atinge “pela exploração do efeito das situações extraordinárias, desconhecidas ou incomuns sobre a imaginação dos personagens e também por meio de uma ilusória atmosfera sobrenatural explicada no final” (RIBEIRO, 1996, p. 58).

religiosas como modo preponderante de explicação do universo e a literatura se tornava cada vez mais realista e obcecada pelas minúcias da vida burguesa, a literatura gótica setecentista funcionou, com suas ambivalências, como uma tentativa de lidar com as incertezas dessa transformação, preenchendo com mistérios e elementos sobrenaturais as lacunas do Iluminismo. (FRANÇA, 2017a, p. 22-23)

A partir d’*O castelo de Otranto*, obra seminal, surgirá a tradição gótica inglesa, com Clara Reeve, Ann Radcliffe, Matthew Gregory Lewis, Charles Maturin, Bram Stoker, para citar alguns exemplos, e

todo o imaginário gótico anglo-americano do século XIX, assim como as histórias de suspense, de detetives, romances policiais, [ficção científica e] *thrillers* contemporâneos. A era digital prossegue atualizando o gótico ao incorporar seus temas e imaginário em mídias como o cinema, os desenhos animados, as histórias em quadrinhos, as *graphic novels* e os *videogames*. (SÁ, 2010, p. 48-49)

Como se pode verificar, nos últimos três séculos, o Gótico não saiu de cena. Evidentemente, suas realizações não estão necessariamente restritas aos moldes do século XVIII e início do século XIX. No entanto, conforme Júlio França (2017b, p. 117), no decorrer de sua história,

através de seus temas e figuras recorrentes, o Gótico tornou-se uma tradição artística que codificou, por meio de narrativas ficcionais, um modo de figurar os *medos* e expressar os interditos de uma sociedade. [...] O que se chama de literatura gótica é, pois, a convergência entre uma percepção de mundo desencantada [...] – com as cidades modernas, com o futuro que o progresso científico nos reserva, [com as tecnologias,] com o papel insignificante do homem no cosmos, com a própria natureza dessacralizada do homem – e uma forma artística altamente estetizada e convencionalista, exatamente por ser desprendida do desejo de representar, de maneira imediata, a realidade.

Horace Walpole e seus sucessores conferiram especial atenção aos efeitos de recepção e deram à luz obras produtoras de uma emoção particular e textualmente presente na citação acima: o “medo”, seja ele físico ou psicológico. Na reflexão sobre a literatura gótica, não se pode deixar de ponderar sobre este fator basilar. O Gótico consolidou-se, pois, como uma tradição artística que se serviu do medo como um recurso fundamental na narrativa, tanto no que se refere à construção dos enredos quanto no efeito de recepção a ser estimulado no leitor.

Dentro da esfera do medo, encontramos duas categorias que podem se fazer presentes em uma mesma obra literária, mas que, casual e equivocadamente, são empregadas como sinônimos: “terror” e “horror”. Maurício Cesar Menon (2007, p. 47-48, grifo nosso) assim apresenta a sua distinção:

O *sentimento de terror* despertado em uma personagem pode, por extensão, também ser despertado no leitor. Tome-se, por exemplo, a descrição de uma personagem sendo perseguida em meio a uma paisagem, cortada por serras escarpadas e nevadas, contendo abismos imensuráveis. A grandeza do lugar gera nessa personagem

um sentimento de incerteza, de terror, há *uma expansão dos sentidos* dela face ao ambiente, aliado ao nervosismo da perseguição.

[...] *O horror tende a retrair ou até aniquilar a faculdade humana diante do objeto do qual é emanado.* [...] As imagens ligadas ao horror estão sempre associadas ao monstruoso, ao grotesco, à putrefação, a cadáveres gélidos e outras mais que, *geralmente, causam repugnância.*

Um dos grandes expoentes do Gótico e que explorou ao máximo a produção de prazeres estéticos negativos foi Edgar Allan Poe. O autor norte-americano soube beber desta fonte e ir além do que já era lugar-comum, bem como superou certas convenções literárias, como, por exemplo, a do infalível final feliz e a da virtude sempre recompensada. Sobre as inspirações do autor norte-americano, Monique Rodrigues Balbuena (1994, p. 65-66) afirma que, “segundo a uma tradição, basicamente anglo-germânica, de longos romances góticos, Poe sorveu alguns de seus temas, cenários e atmosfera - atmosfera cuja perfeita construção tornou-se uma de suas marcas registradas”. Ainda segundo a estudiosa, “através da atmosfera criada, seu conto se torna mais vigoroso e aprisiona o leitor, num clima de progressivo nervosismo e desespero” (1994, p. 65-66).

No conto “Ligeia” (1838), por exemplo, dentre os elementos que concorrem para a instauração de uma atmosfera fúnebre e fantástica, o espaço ocupa um lugar de destaque. Depois da morte prematura de Ligeia, sua primeira esposa, o narrador-personagem, movido pela dor da perda, decide se mudar e, com este intuito, adquire e restaura uma abadia “de esplendor lúgubre e sombrio” (POE, 2017, p. 254)<sup>4</sup>, em uma área isolada da Inglaterra. Em conformidade com sua mente mórbida e obcecada pela figura singular da falecida esposa, ele decide decorar um dos leitos como se fosse uma verdadeira câmara mortuária. Segundo o relato, as paredes deste aposento foram revestidas com pesadas tapeçarias cujas estampas horripilantes tomavam aspectos variáveis conforme o ângulo de visão. Além disso, “em cada canto do cômodo havia um gigantesco sarcófago de granito negro, oriundo das tumbas dos reis nas imediações de Luxor” (p. 255) e o leito nupcial era “composto por um dossel que evocava uma mortalha” (p. 255). Neste quarto, o narrador passará a desfrutar da companhia de lady Rowena, sua odiada segunda esposa.

O que se percebe, no desenrolar dos fatos, é que a atmosfera que surge como emanção do espaço passará a envolver, impregnar e exercer forte influência sobre o casal e revelará índices de um desfecho macabro e fantástico. Já no segundo mês de matrimônio, lady Rowena misteriosamente adoece e, neste estado, ouve sons e vê vultos pelo quarto. Pouco antes de ela falecer, o marido, sob efeito de “uma dose imoderada de ópio” (p. 257), também tem a impressão de ouvir os passos de um fantasma e de ver gotas escarlates caírem dentro do último cálice de vinho que seria por ela consumido. Já em companhia única do cadáver da esposa, “no aposento grotesco” (p. 258), ele, que continuava obcecado pela lembrança de Ligeia e igualmente entregue ao ópio, depara-se com a insólita experiência de vê-la ressurgir no corpo amortalhado de lady Rowena. Eis o acontecimento que encerra o conto. Delírio ou realidade? Não o sabemos.

No ensaio “A filosofia da composição”, Edgar Allan Poe, ao apresentar os bastidores de

---

<sup>4</sup> Todas as demais citações referentes à obra de Edgar Allan Poe serão retiradas desta edição. Assim dito, deste momento em diante, indicaremos apenas o número da página.

construção do poema “O corvo”, mostra-se como um autor consciente da obra literária enquanto produtora de efeitos sensoriais de recepção. Ao descrever os princípios de construção de uma história, Poe afirma que, antes de produzi-la, o escritor deve determinar qual será o efeito a ser causado sobre os leitores: “Dos inúmeros efeitos e impressões aos quais o coração, o intelecto ou (de modo mais geral) a alma é suscetível, qual devo selecionar para a presente ocasião?” (p. 342). Uma vez definido, competirá, então, ao autor, determinar calculadamente “as combinações de situações ou tom que possam [...] auxiliar na construção do efeito desejado” (p. 342).

Tendo realizado este breve preâmbulo sobre o Gótico na literatura, passemos a tratar do *corpus* deste estudo: o conto de estreia de João Guimarães Rosa. Alicerçando, pois, nesta longa tradição artística, pode-se suspeitar que elementos como mistério, enigma, suspense, traição, morbidez, loucura, crueldade, vingança, morte, terror e horror foram alguns dos ingredientes que o jovem escritor selecionou de suas variadas leituras para a confecção de “O mistério de Highmore Hall”. No entanto, dentre as fontes que o inspirou, o que parece sobressair é a atmosfera lúgubre de Edgar Allan Poe, bem como uma parte dos motivos por ele explorados, tais como: “a decadência, o emparedamento, o morto-vivo” (TAVARES, 2008, p. 13).

## “O MISTÉRIO DE HIGHMORE HALL”

A trama de “O mistério de Highmore Hall” se desenvolve em terras estrangeiras, mais precisamente nas *highlands* da Escócia. Neste espaço, personagens e lugares apresentam nomes de estranhos sons, ocasionalmente grafados com consoantes duplicadas e, por vezes, impronunciáveis, verdadeiros trava-línguas, tais como: Lady Mabel, Sir Elphin Lawen, Sir Francis Lawen, Lady Anna, Sir John Highmore, Dr. Angus Dumbraid, Tragywyddol, Affael, Glasgow, Gwinfelly, Angarhir, Glenpwy, Lleoddag, Grampians, Duw-Rhoddoddag e Highmore Hall. Neste variado leque, não há como ignorar o emergente e engenhoso espírito de Guimarães Rosa na criação de nomes<sup>5</sup>.

No conto em questão, os vínculos com a tradição gótica já se fazem sentir desde o título. Vale mencionar que não são poucos os títulos de obras desta vertente que carregam o termo “mistério”. São exemplos: *Os mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, *The mysterious warning* (1796), de Eliza Parsons, *O mistério de Edwin Drood* (1870), de Charles Dickens e *The Beetle: a mystery* (1897), de Richard Marsh. A utilização de tal expediente funciona como uma isca para atrair e capturar a atenção do leitor. De imediato, este é seduzido pela ideia de que o conto a ser lido oferecerá um enigma a ser decifrado, competindo-lhe, desta forma, redobrar a atenção já nas primeiras linhas, de modo a não perder nenhuma possível pista, nenhum detalhe importante.

Narrado em terceira pessoa, o conto está dividido em duas partes. A primeira inicia abruptamente com um travessão, sinalizando um longo diálogo entre Tragywyddol, guardião do castelo de Duw-Rhoddoddag, e seu ouvinte letrado, o forasteiro dr. Angus Dumbraid. Aqui, prontamente, o leitor reconhece duas artimanhas rosianas que serão aprimoradas em futuras narrativas, como em *Grande sertão: veredas* e “Meu tio o lauaretê”: a abertura do relato com o

<sup>5</sup> Ao leitor interessado na análise de possíveis significados de alguns destes nomes, sugerimos a leitura do seguinte estudo: MADEIRA FILHO, Wilson. “Retorno a Highmore Hall” (o primeiro conto de Guimarães Rosa). In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC-MG, 2000, p. 709-713.

sinal do travessão e a presença de um interlocutor de erudição letrada. Curiosamente, como João Guimarães Rosa, o personagem-ouvinte é um jovem médico e a primeira fala em discurso direto constitui a continuidade de um diálogo já começado:

- Não. Highmore Hall fica mais para diante, à beira do lago, junto ao clã de Glenpwy. Este aqui é o castelo de Duw-Rhoddoddag, pertencente ao jovem sir Francis Lawen, que está agora em Londres. Se quiser aceitar nossa hospedagem, preparar-lhe-emos um quarto (ROSA, 2011, p. 15).<sup>6</sup>

Eis a resposta que Dumbruid recebe, já nas primeiras linhas do relato, de Tragywyddol. Vindo da cidade de Inverary para cuidar de um nobre solitário, sir John Highmore, o jovem médico está em busca de informações sobre o local exato de sua residência. Tragywyddol lhe informa que Highmore Hall não está muito distante, mas que seria prudente desistir de sua jornada: “- Não lhe invejo a sorte, [...] dr. Dumbruid, o velho casarão não é nada convidativo, e menos ainda o é sir John, que vive lá enfurnado como uma coruja! [...] No seu lugar, eu voltaria daqui mesmo para a cidade” (p. 16).

Além destas informações inquietantes, Dumbruid fica sabendo que os Lawen e os Highmore são inimigos há quinze anos. Assim que ficara viúvo de lady Mabel, sir Elphin Lawen, dono do castelo de Duw-Rhoddoddag, passou a visitar com frequência o castelo de sir John Highmore, que era casado com lady Anna: “sir Elphin, ainda na flor da idade, fazia ótima figura; lady Anna era uma das mais belas mulheres de toda a Escócia; e o demônio se encarregou do resto!” (p. 17). Os dois se apaixonaram e fugiram. Malgrado os esforços do marido traído, que “rogou pragas, expediu criados e mensageiros para todos os lados, prometeu muito dinheiro a quem descobrisse os fugitivos” (p. 17), os amantes desapareceram sem deixar rastros e sem dar notícias.

Para espanto geral, sir Elphin nunca procurou saber do pequeno filho, abandonou-o sem a menor recomendação. Como se isto não bastasse, estranhamente, “ele fugiu com pouquíssimo dinheiro, deixando intactos os cofres do castelo, bem como os depósitos de Glasgow” (p. 17). Apesar de todos acreditarem que o conde pudesse “ter morrido em algum acidente” ou atravessado “o oceano, indo procurar refúgio na América” (p. 18), a indagação de Tragywyddol ao jovem médico – “Não acha esquisito, dr. Dumbruid?” (p. 17) –, ainda sem uma resposta, aponta para a existência de um segredo a ser desvendado nesta narrativa. Aliás, pode-se pensar na possibilidade de mais de um segredo, pois a forma como Tragywyddol faz a descrição de sir John e do solar dos Highmore leva o leitor a pressentir que o principal enigma de “O mistério de Highmore Hall” reside em ambos e este enigma pode ser de cunho macabro.

Já nas primeiras trocas de palavras com Dumbruid, Tragywyddol perguntou se ele era “parente do velho para vir se meter nessa lura de raposa” (p. 16), evidenciando o olhar negativo dos moradores daquele lugarejo em relação ao velho casarão e ao seu dono. Na sequência, confessou ao jovem médico que não era por causa da inimizade entre os Lawen e os Highmore que ele detestava o velho, mas pela figura repulsiva em que se transformou: “só o seu aspecto carrancudo basta para amedrontar o mais corajoso!” (p. 16). Segundo consta, depois do sumiço dos amantes, sir John despediu os criados de Highmore Hall, ficando somente com dois homens

<sup>6</sup> As demais citações referentes ao conto “O mistério de Highmore Hall” limitar-se-ão ao número de página desta edição.



de sua total confiança e enclausurou-se no castelo, cujo progressivo desmantelamento se deu paralelamente ao avanço de sua loucura:

- [...] Nunca mais sorriu. Parece uma alma do outro mundo! O castelo vai se desmoronando aos poucos. O vento oeste já derrubou o torreão grande; de muros nem sombra resta. Mas ao velho urso pouco se lhe dá que Highmore Hall se escombre num montão de pedras, cobertas de silvas e espinheiros. Não recebe visitas, não acolhe viajantes; tampouco viaja. Para mim o homem enlouqueceu. E é por isso, dr. Dumbruid, que nem por todo o ouro da Austrália eu entraria naquele antro de demônio.... (p. 18-19)

Até este ponto do relato, podemos vislumbrar, de antemão, dois elementos convencionais e recorrentes nas narrativas góticas que serão amplamente explorados no decorrer do conto: a composição da personagem enquanto figura monstruosa e a configuração do espaço como *locus horribilis*. No que tange ao primeiro, Júlio França (2017a, p. 25) afirma que,

na narrativa gótica, vilões e anti-heróis são costumeiramente caracterizados como monstruosidades. As causas atribuídas à existência do monstro são variáveis – psicopatologias, diferenças culturais, determinantes sociais, a *hybris* do homem de ciência, entre outras. Todo monstro é uma corporificação metafórica dos medos, dos desejos e das ansiedades de uma época e de um lugar [...] e uma das principais funções na narrativa gótica é encarnar ficcionalmente a alteridade, estabelecendo, para um determinado tempo e espaço históricos, os limites entre o humano e o inumano.

Antes mesmo de conhecer sir John Highmore, o jovem médico defronta-se, no relato de *Tragywyddol*, com as impressões mais negativas possíveis. As descrições físicas e psicológicas de John oscilam entre o humano e o animal. Além de ser retratado como um “velho urso” (p. 18), “estúpido e cabeçudo como um jumento” (p. 18), *Tragywyddol* o pinta de modo a formar com o espaço físico um único ser. Como vimos, Highmore Hall é descrito como “lura de raposa” (p. 16) e, quando visto como um lugar “nada convidativo”, apresenta-se como morada de uma “coruja” (p. 16). Ora, raposa e coruja são animais que comportam significados sinistros. De acordo com Manfred Lurker (1997, p. 589), “malícia e maldade determinam a imagem bíblica” da raposa e, no “Bestiário” ela personifica “o diabo”. Já a coruja está “ligada ao reino das trevas e da morte” e, “na língua alemã popular, [é] também denominada de ‘galinha dos cadáveres’” (1997, p. 158). Ainda conforme Lurker (1997, p. 158), “na Arábia e na Etiópia, surgem como corujas as almas dos mortos”. Seria por isso que, neste “antro de demônio” (p. 19), que é Highmore Hall, o velho habita como “alma do outro mundo” (p. 17)? Como se pode constatar, tais impressões, calcadas no imaginário coletivo, visam delinear uma suposta malignidade tanto do personagem quanto do lugar e desestimular a continuidade da viagem de Dumbruid.

Ainda a respeito do espaço, vale sublinhar que este elemento é de fundamental importância para a economia de uma obra gótica:

A literatura gótica caracteriza-se por se ambientada em espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das personagens

que lá vivem. Os ambientes podem variar conforme o contexto cultural de cada narração, mas tanto regiões selváticas quanto áreas rurais e os grandes centros urbanos são descritos, de modo objetivo ou subjetivo, como locais aterrorizantes. Os *loci horribiles* da narrativa gótica são um elemento essencial para a produção do medo como efeito estético, ao expressarem a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens – e por extensão, o ser humano moderno – experimentam ante o espaço físico e social em que habitam (FRANÇA, 2017a, p. 24-25).

No conto em questão, o palco que servirá à ação é um castelo em ruínas, no qual a figura perturbadora de um aristocrata vive isolado da sociedade. Espaço gótico, por excelência, o antiquíssimo e arruinado castelo, além de frequentar boa parte das narrativas desta vertente, figura igualmente em diversos títulos. Além do mencionado *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, há também *The orphan of the castle* (1788), de Charlotte Smith, *The castles of Athlin and Dunbayne* (1789), de Ann Radcliffe, e *The castle of Wolfenbach* (1793), de Eliza Parsons: “Era de um tal cenário que os escritores [...] tiravam os efeitos de mistério, terror e sobrenatural que caracterizavam a escola” (SOUSA, 1978, p. 35). A utilização de aspectos da arquitetura gótica favorece a composição de um clima sombrio. A propósito, segundo Maria Leonor Machado de Sousa (1978, p. 67), “ainda que [em determinada obra] a acção não faça pressupor grandes desgraças, a visão de um castelo gótico cria, só por si, a tal atmosfera de expectativa, *suspense*, o objetivo dos romancistas de terror”. Por detrás de suas muralhas, o castelo engendra um espaço altamente opressivo e claustrofóbico: “O interior dos velhos edifícios fortificados é um verdadeiro labirinto de escadas em caracol, corredores infindáveis com recantos, passagens secretas, torres desabitadas, subterrâneos onde os tiranos senhores instalavam as suas horrorosas prisões” (SOUSA, 1978, p. 35).

Apesar dos avisos e da amistosa acolhida de Tragywyddol, Dumbruid não desistirá de sua jornada. Todavia, findado o trajeto, seu arrependimento não tardará e ele constatará que “Highmore Hall justificava plenamente tantas antipatias” (p. 19). Tanto externa quanto internamente, Highmore Hall se revela como um espaço abandonado, sombrio e adverso. Assim que se aproxima, nota-se que a visão externa é pouco acolhedora para o jovem viajante. Diz o narrador que “o casarão cinzento, denegrado, meio desmantelado, acocorava-se no alto da colina, rodeado de paisagem tristemente árida. Reinava em torno a desolação e o silêncio” (p. 19). Ainda de acordo com sua descrição, um “vapor opaco baixava continuamente, velando o horizonte com brumas espessas” (p. 20).

Adiante, o próprio médico poderá testificar, com maior proximidade, que a natureza ali se reveste de um tom fúnebre. Ao descer até o lago, ele verá que “as próprias águas estagnavam-se dormentes, faltas de vida” (p. 21). O que se percebe é que a natureza responde à alma humana e esta, por sua vez, mostra-se em plena sintonia com as sugestões recebidas do espaço como um todo. É o que constatamos com o personagem sir John. Confinado em Highmore Hall, ele revela decrepitude física, derrocada mental e um espírito perturbado:

A doença do velho Highmore consistia numa alarmante desorganização mental, com manias extravagantes, fobias de louco.

Passava quase todo o tempo encerrado num gabinete, onde ninguém penetrava, e ali

tomava as refeições. Às vezes passeava na longa varanda desabrigada, onde o vento sul, o vento este e o vento oeste se misturavam assoprando gemidos atordoantes. E encarquilhado, triste, revolta a cabeleira grisalha, repetia centenas de vezes o mesmo trajeto de vaivém, monologando com gesticulação desordenada (p. 20).

No espaço confinado do castelo, o dr. Angus Dumbraid, motivado unicamente pela elevada remuneração em dinheiro, levará a cabo a missão de cuidar do velho Highmore. Uma vez ao dia, pela manhã, ele fará as prescrições médicas e, no tempo restante, vegetará “na clausura monótona, úmida e bafienta daquelas ruínas” (p. 21). Como era de se esperar, internamente, Highmore Hall “não oferecia o conforto mais rudimentar. Os móveis [de seu quarto] eram antigos e em péssimo estado, e ratazanas enormes cruzavam-se de corrida, passando das fendas do soalho para os orifícios das paredes” (p. 21). Lê-se no conto que “a imaginação do médico foi logo influenciada pelo cenário” (p. 22). Para se distrair, primeiramente, investiu na leitura dos livros que trouxera, já que “nenhum interesse tinham para ele os carunchosos e carcomidos alfarrábios das velhas estantes” (p. 22). Com o esgotamento deste passatempo, o jovem médico começou a se divertir de maneira mórbida. Como o quarto estava entregue aos ratos, ele resolveu caçá-los a pauladas, atirando-os em seguida pela janela. Numa dessas matanças, ele descobre, amarrado ao dorso de um roedor, um pequeno pedaço de pano com os seguintes dizeres em letras vermelhas:

“... só Deus poderá .....  
...de tão horrorosa, prisão! So  
correi-me por tudo...” (p. 24)

Como o tecido estava bastante deteriorado e a tinta borrada, foi com dificuldade que Dumbraid conseguiu ler o pedido de socorro. Apesar de achar estranho tal bilhete, ele não dá a devida importância ao fato. Imagina ser mais uma das maluquices do velho Highmore. Além disso, à primeira vista, “naquele resto derrocado de castelo não existiam calabouços, e era incrível que houvesse algum prisioneiro” (p. 24). Receando agravar ainda mais a enfermidade do velho, ele opta por não comentar a inusitada descoberta e, após franca melhora do paciente, retorna a Inverary. Aqui, termina a primeira parte do conto.

Com base no que foi demonstrado até o presente momento, nota-se que uma atmosfera de suspense e terror prevalece ao longo de toda a primeira parte da narrativa. Rosa emprega a técnica de dispor as situações de modo a promover efeitos poderosos sobre a imaginação, tanto no que se refere ao plano diegético quanto no que diz respeito ao plano da recepção. Servindo-se do impacto que o cenário pode produzir e combinando tal aspecto à inquietante figura do velho Highmore, Guimarães Rosa investe em situações que fomentam o medo. Embora nenhum mal aconteça ao dr. Angus, a descrição nada amistosa de Tragywyddol acerca de Highmore Hall e do velho John é comprovada pelo jovem médico e sua experiência transmite ao receptor real do enunciado, o leitor, idêntica perplexidade. Tanto Dumbraid quanto, por extensão, o leitor são prevenidos das improbidades que podem advir deste personagem neste local. Ainda que o jovem saia ileso do castelo e não faça uma investigação acerca do pedido de socorro preso à ratazana, o leitor, contaminado pelo relato, fica com um ponto de interrogação em relação a

tão inusitado pedido (p. 24).

Nesta primeira parte, não há como deixar de vislumbrar uma possível intertextualidade com o conto “A queda da casa de Usher” (1839), de Edgar Allan Poe. Como o dr. Angus Dumbrail, o narrador-personagem, não nomeado, da narrativa poeana, está em viagem, porém rumo à residência de seu amigo de infância, Roderick Usher, um nobre recluso – que lembra bem sir John – corroído e sinistramente desfigurado por “uma enfermidade física aguda, um transtorno mental que o oprimia” (p. 54) e “uma intolerável perturbação de espírito” (p. 59). A chegada ao casarão decadente, igualmente à beira de um “lago negro e lúgubre de superfície mortífera” (p. 54), em meio a uma paisagem plúmbea e estéril, mostra-se do mesmo modo perturbadora. Diz o narrador que, “à primeira vista da construção, um insuportável sentimento de angústia invadiu minha alma” (p. 53-54). Eis a atmosfera soturna que perdurará por toda a narrativa.

Ao atravessar “o arco gótico do vestíbulo” (p. 56) e caminhar por “passagens escuras e intrincadas” (p. 56), o narrador se verá no interior de uma centenária “mansão sombria” (p. 54) que, com os Usher, revelará uma relação simbiótica. Como Highmore Hall, a casa de Usher é um lugar que encerra mistérios familiares, pecados não expiados e boa dose de terror/horror. Roderick não é único morador, mas, ao lado da irmã gêmea, lady Madeline, são os últimos sobreviventes de uma linhagem “que permanecia em uma única linha direta de descendência e, salvo algumas variações insignificantes e temporárias, sempre fora assim” (p. 55), ou seja, uma família marcada por casos de incesto. Aí residiria uma hipotética explicação para o estado de angústia de Roderick que, com a “irmã muito querida, sua única companheira há anos” (p. 59), sempre tivera uma “sintonia inexplicável” (p. 66). O próprio Roderick admitirá ao narrador que “muito da peculiar prostração que tanto o afligia” fundamentava-se na “morte iminente” de Madeline, vítima de uma “grave e crônica doença” (p. 59). Passados alguns dias, de fato, a jovem falecerá. Objetivando preservar o seu cadáver por duas semanas – antes do enterro propriamente dito –, Roderick, com a ajuda do narrador, depositará o corpo de Madeline “em uma das inúmeras câmaras subterrâneas da mansão” (p. 65), um local que “parecia ter servido, em remotas épocas feudais, aos piores propósitos de um calabouço” (p. 65) e que se situava exatamente abaixo dos aposentos do hóspede.

Por esta breve apresentação, é possível observar como, em “A queda da casa de Usher”, a configuração do espaço narrativo como *locus horribilis*, enigmático, sua íntima relação com o estado e o destino de seus ocupantes, a sugestão de um amor proibido e os efeitos negativos dele decorrentes são elementos que concorrem para a criação de uma atmosfera aterrorizante e constituem pontos de contato com “O mistério de Highmore Hall”. Ao que parece, Guimarães Rosa conhecia o conto de Poe e, nele, soube, bem à maneira do autor norte-americano, se inspirar para a confecção de sua narrativa. Antes, porém, de evidenciarmos outras relações intertextuais, voltemos a Highmore Hall.

A segunda parte do conto ocorre, meses depois, com o retorno do dr. Angus Dumbrail a Highmore Hall. Devido ao agravamento da moléstia de sir John, ele é chamado com urgência pelo velho cliente. Segundo consta, “o velho tinha agora medo de tudo. Vivia em constante sobressalto, com olhar assustado, raramente falando aos dois servidores, metido todo o tempo no seu gabinete” (p. 26). Curiosamente, o início desta parte se dá numa noite marcada pela “fúria dos elementos” (p. 29), evidenciando certa sintonia com os sentimentos que serão dominantes

deste momento em diante:

O vento batia de rijo o castelo, guinchava, zunia, assoviava, musicando tons macabros, como se as ruínas fossem órgão enorme a ressoar em meio ao fragor da tempestade. O relampejar repetido de mil coriscos tigrava a escuridão de rajas e zigue-zagues cor de fogo.  
E a chuva caía em bâtegas violentas. (p. 25)

Já nos primeiros parágrafos, a natureza em fúria se reveste de certo terror. A imagem do castelo em ruínas como um “órgão enorme a ressoar” e a descrição do guinchar, zunir e assoviar do vento como os compositores de uma música de “tons macabros” formarão um todo, adiante, com a “cadência de marcha fúnebre” (p. 26) operada pelo vendaval. Estaria, nesta “orquestração uivante do temporal” (p. 26), um indicativo de mau presságio, de morte a caminho? Nos textos góticos, são frequentes “as condições climáticas correspondendo à acção e sublinhando-a” (SOUSA, 1978, p. 64). A natureza se mostra ativa e participante nos rumos dos acontecimentos. A este respeito, Daniel Serravalle de Sá (2010, p. 71) afirma que,

de uma maneira geral, os romances góticos utilizam imagens da Natureza para refletir a atmosfera ou o tom de uma cena. [...] O sentido é fornecer um exame da personalidade, das emoções dos personagens, ou das ações que estão por vir, por meio de analogias com os elementos naturais. A introdução de uma tempestade, por exemplo, pode estar espelhando uma disposição maligna por parte de um personagem, ou antecipando uma ação turbulenta que está a caminho.

É neste cenário noturno e tempestuoso que Dumbruid, pressentido “algo misterioso e inevitável” (p. 25), não consegue dormir: “Apesar da resistência dos seus nervos sadios, sentia-se esmagado pelo local, pela hora e pela tempestade” (p. 26). Sem dúvida, Highmore Hall se apresenta, nesse retorno, ainda mais sinistro e temível. Vale mencionar que, somente nesta segunda parte do conto, o termo “medo” aparece seis vezes. Rosa também lança mão de outras palavras e expressões que integram o mesmo campo semântico, a saber: “um susto, um calafrio e um estremecimento” (p. 26), “olhos esbugalhados” (p. 27), “cabelos arrepiados” (p. 27), “momentos de horror” (p. 28), “eternidade de horror” (p. 28), “horror indizível” (p. 29), “gelado até os ossos” (p. 30) e “estatelou ainda mais os olhos” (p. 31), dentre outros.

No espaço descrito com pincéis góticos, enquanto não amanhece, o jovem rememora os acontecimentos de sua estada anterior e lamenta o fato de não ter tomado nenhuma providência com relação à mensagem trazida pelo rato: “E se de fato houvesse alguém preso, esperando socorro?! Cumpriria-lhe averiguar minuciosamente, e talvez denunciar o caso à polícia inglesa” (p. 25-26). Contudo, tal missão não será levada a cabo, pois, de repente, sobrepondo os estrondos do temporal, ele ouve um grito agudo e horripilante. Guiado pelo “clarão momentâneo dos relâmpagos” (p. 27), Dumbruid, num ato de coragem, atravessa o castelo rumo ao gabinete de sir John e lá assiste a uma “horrível cena de pesadelo” (p. 27). Graças aos “relâmpagos, agora contínuos, [que] iluminavam-lhe os mínimos detalhes” (p. 27), ele se defronta com a imagem do velho aterrorizado diante de “um corpo hediondo, nu, hirsuto, negro, sujo, a escorrer

água, os ombros largos sustentando a juba cerdosa de uma cabeça e a grenha barbuda de um rosto bestial” (p. 27-28). A criatura dá-se a conhecer: trata-se daquele que, até então, julgava-se morto, sir Elphin Lawen:

- John Highmore! John Highmore! Eu estou aqui!... Já não sou mais o fidalgo elegante e moço, mas não deixarás por isso de me reconhecer... Sou o teu prisioneiro, sou Elphin Lawen que surge da masmorra infernal onde o soterraste por tanto tempo!... Ah! Não sei desde quando estive naquele subterrâneo escuro, úmido, frio, sem ar, sem luz, sem calor!... Mas, se não pude contar bem os minutos, gravei os momentos de horror, os soluços, os sofrimentos, os desesperos!... (p. 28).

Em sua eloquência furiosa, sir Elphin Lawen enumera, aos gritos, para John Highmore, os crimes por ele perpetrados. Mais uma vez, é possível verificar como Guimarães Rosa tira partido dos aspectos aterrorizantes da natureza. A leitura que se faz de sir Elphin Lawen se dá igualmente através de elementos naturais: “À luz dos relâmpagos ele negrejava como mancha enorme de nanquim, e delineava-se palidamente nos intervalos de escuridade. [...] O tom cavo dos trovões parecia reboar-lhe também na garganta estertórica” (p. 29). Dos lábios do prisioneiro, surge a verdade que elucidará, conforme prenunciado pelo título do conto, “O mistério de Highmore Hall”:

- [...] Deves lembrar-te de tudo, John Highmore; mas quero recordar-to assim mesmo, agora que me vais pagar toda aquela eternidade de horror!... Não esperes compaixão!... Jogaste-me num inferno, pois é um demônio quem sai agora de lá!... Foste perverso, e além de perverso, covarde... Quiseste fazer justiça por tuas mãos, castigando os que tinham o único crime de se amarem muito!... Não te apiedaste das lágrimas de lady Anna... Usando da mais torpe traição, conseguiste enterrar-nos vivos naquela tumba subterrânea... E roubaste-me ao meu filho, à sociedade, à vida... (p. 28-29)

Preso no calabouço do castelo, por quinze anos, ao lado da amada, Elphin jurou para si mesmo que um dia se vingaria por toda crueldade vivida. Diferentemente dele, lady Anna não resistiu e logo morreu. Com vistas ao acerto de contas, ele se alimentou dos restos de comida lançados, diariamente, pelo alçapão. Sem imaginar que um dia haveria uma revanche, sir John visava, com este expediente perverso, prolongar ao máximo a tortura de sua vítima e, assim, agir com requintes de crueldade. Com o linho que restou de suas camisas, o prisioneiro redigiu “pedidos de socorro, escritos com sangue, e confiados à sorte, de tempo em tempo, presos às costas das ratazanas” (p. 30), mas ninguém o socorreu.

Em seu discurso, sir Elphin utiliza por três vezes a palavra “horror”. Vimos também que, no bilhete encontrado, podia-se ler “...de tão horrorosa, prisão!” (p. 24). A experiência por ele vivida ilustra, de fato, o sentido da palavra “horror”: “Ah! O horror indizível de ver a mulher amada apodrecer, pouco a pouco, junto de mim!... Lutei contra a morte” (p. 29-30). Emparedado com lady Anna, além de tê-la visto morrer, de ter acompanhado de perto todo o processo de decomposição de seu corpo, foi com os ossos dela que ele conseguiu, “ora com fúria, ora com paciência”, escavar “as paredes pedregosas” (p. 30) do castelo.

A descrição que o narrador faz de sir Elphin Lawen demonstra quão horrivelmente ele

fora deformado pelo sofrimento. A sua revolta é a reação de um animal ferido. Ao emergir em busca de vingança, seus “olhos faiscavam chamas de ódio - olhos de leopardo numa cara de gorila. E o mais terrível era que esse monstro falava, ou antes rugia” (p. 28). No amarrar dos fatos, vemos que a perversidade de sir John é elevada a primeiro plano. Neste final de narrativa, muralhas adentro, Highmore Hall exhibe as almas no seu verdadeiro aspecto. Como Dumbruid, somos espectadores do desvendamento do velho patriarca. Até então, acreditava-se que os sofrimentos - por ter sido traído e abandonado - teriam sido “tão terríveis a ponto de lhe ter roubado a lucidez mental” (p. 22). Agora, diante de toda revelação, não seria sua paranoia fruto do mal sofrido e da culpa por ter descido às raias da monstruosidade? Uma das características da ficção gótica é a “presença fantasmagórica do passado no presente” (FRANÇA, 2017a, p. 25). “Em uma de suas formas de enredo mais recorrente”, o personagem gótico “é vítima de atos pretéritos” (FRANÇA, 2017a, p. 25). No conto em questão, a ação perpetrada por sir John, no passado, contra o casal de amantes, tornou-se potencialmente aterrorizadora e constitui fonte contínua de tormenta. Nesse sentido, a volta de sir Elphin equivale à reaparição de um morto-vivo e Highmore Hall opera como morada e sepulcro ao mesmo tempo.

Fiel à tradição gótica, “O mistério de Highmore Hall” não deixa de satisfazer a expectativa do leitor ideal para este tipo de ficção. Em consonância com o *modus operandi* do Gótico, seu enredo é marcado por transgressões e crimes inomináveis. Conforme nos apresenta Maria Leonor Machado de Sousa (1978, p. 59),

os crimes, de toda a espécie, são a pedra angular da estrutura da literatura de terror. Crimes, cujos vestígios são descobertos pelos heróis [...]; crimes a que assistimos no desenrolar da ação; crimes, que o vilão premedita e que muitas vezes não consegue levar a cabo; crimes de toda a natureza e importância, assassinios, traições, raptos, sequestros, profanações, roubos, violências, usurpações, de tudo existe em abundância nestes romances.

Ainda segundo a autora, “nenhum romancista gótico se contenta com um único crime: o primeiro traz sempre a necessidade de muitos outros, é o início de uma cadeia de que, às vezes, o próprio malvado se quer livrar, sem o conseguir” (SOUSA, 1978, p. 60). É o que se verá em “O mistério de Highmore Hall”. Partindo de um adultério e passando por um sequestro, emparedamento, tortura e morte, a narrativa será invadida pela tentativa de mais um crime ao seu final, porém, com saldo de morte. Assim que conclui o relato dos horrores vividos, sir Elphin se dirige ao seu algoz nestes termos: “Despede-te agora da vida, pois vou arrancar-te o coração para rasgá-lo nos meus dentes!...” (p. 30). Na sequência, da soleira da porta, o dr. Angus Dumbruid viu as mãos do prisioneiro “avançarem crispadas, com as unhas pretas, compridas, aguçadas...” (p. 30) sobre sir John que, com os olhos arregalados, “gemeu, derrubou-se pesadamente e baqueou como um bloco, fulminado, morto de medo!” (p. 31). Exceto pela vilania vingada, bem à moda gótica, no que ela tem de poeana, em “O mistério de Highmore Hall”, não há espaço para um final feliz.

Nesta segunda parte do conto rosiano, outros vínculos com “A queda da casa de Usher” também se fazem sentir. Retornemos, pois, à narrativa de Poe. Fechada a porta “de ferro maciço” da “câmara de horror” (p. 66) onde fora depositado o corpo de lady Madeline, Roderick e o

narrador-personagem retornam para os aposentos superiores da mansão. Como sir John, passados alguns dias de amargo luto, a desordem mental de Roderick se acentua. Agora, “ele vagava pelos cômodos com passos frenéticos, dissonantes e vagos” (p. 66). Além de apresentar uma feição mais cadavérica, “um timbre trêmulo, como se tocado por um terror abissal, passou a caracterizar seu tom de voz” (p. 66). Conforme confidenciará o narrador: “Não é de se admirar que o estado de Usher me atemorizasse – que me contaminasse” (p. 66). Até mesmo o casarão se tornará um espaço ainda mais hostil. Numa noite de tempestade, semelhante à derradeira noite de “O mistério de Highmore Hall”, o narrador, sentindo-se sufocado “pela influência atordoante da sombria mobília do cômodo” (p. 67), também não conseguirá dormir e receberá a visita de Roderick, cuja mente sensível se mostrará inteiramente em sintonia com todas as sugestões recebidas do espaço:

- Você não viu? – perguntou ele abruptamente após ter olhado ao redor por alguns instantes em silêncio. – Não viu, então? Pois espere! Logo verá. – Assim dizendo, protegeu a lamparina, precipitou-se em direção a uma das janelas e escancarou-a para a tempestade. A fúria impetuosa da rajada de vento quase nos levantou do chão. (p. 67)

Assim como no conto de Rosa, aqui, a natureza igualmente se manifesta enquanto prenunciadora de infortúnio e participante no rumo dos acontecimentos. Como se pode perceber, em “A queda da casa de Usher”, Edgar Allan Poe dispõe os acontecimentos de modo a suscitar, calculadamente, ansiedade, nervosismo e medo. Em seu terror processual, o autor norte-americano ainda somará, ao *locus horribilis* e à fúria da natureza, extraordinárias coincidências. Acontece que, para aplacar a euforia que agitava o espírito de Roderick, o narrador irá propor fazer-lhe a leitura do romance *Mad Trist*, de Sir Launcelot Canning. Insolitamente, a narração dos eventos que compõem a ação do romance corresponderá aos acontecimentos em curso no conto, ou seja, tudo se revelará perfeitamente adequado ao clímax final: a volta de lady Madeline. Tais analogias serão evidenciadas no próprio discurso de Roderick: “O arrombamento da porta do eremita, o uivo de morte do dragão, o estrondo do escudo tombado! Na verdade, o caixão sendo aberto, as dobradiças da porta de aço do calabouço rangendo, seu desespero para se libertar da prisão!” (p. 71)

Neste ponto da narrativa, junto do narrador, o leitor descobre que lady Madeline, que sofria de catalepsia, fora sepultada viva no calabouço: “Não tive *coragem*, não tive coragem de falar! *Nós a trancamos viva no caixão!*” (p. 71) Sentindo e ouvindo cada movimento de sua contraparte, signo de sua angústia, Roderick prevê o exato momento de sua chegada:

*Louco! Saiba que ela agora está aqui à porta.*

Como se a energia sobre-humana dessa fala trouxesse consigo a potência de um encantamento, a imensa porta decrepita para a qual ele apontava começou a abrir bem devagar, naquele exato momento, sua vetusta bocarra de ébano. Era consequência de uma rajada tempestuosa de vento – mas, parada à porta agora aberta, de fato estava o vulto eminente e amortalhado de lady Madeline Usher (p. 71-72).

Como John Highmore, no inelutável encontro com a irmã, a morta-viva que viera em



busca de vingança, Roderick Usher encontrará seu fim exatamente conforme predissera ao hóspede amigo: “em uma luta com este fantasma soturno, o medo” (p. 59). Lê-se no conto que, “com um lamento pungente, [lady Madeline] caiu pesada sobre o irmão e, em sua violenta e derradeira agonia de morte, derrubou-o no chão já morto, vítima dos terrores que antecipara” (p. 72). Como ambos os irmãos estavam intimamente ligados à casa, esta terá o mesmo destino de seus ocupantes. Assim que foge da mansão, o narrador testemunha o desmoronamento de suas imponentes paredes e seu desaparecimento nas águas profundas do lago que a margeava.

Embora “O mistério de Highmore Hall” promova um diálogo intertextual bastante evidente com “A queda da casa de Usher”, é igualmente possível notar o entrecruzamento de outras leituras de contos de Poe por parte de Rosa. Em “O barril de amontillado” (1846), por exemplo, também nos deparamos com um emparedamento. Neste conto, o motivo que leva ao ato de extrema crueldade se aproxima um pouco mais daquele da narrativa rosiana: a reparação de um ultraje: “Suportei o melhor que pude as incontáveis injúrias de Fortunato, mas quando ele se pôs a me insultar, jurei vingança” (p. 97). Firme neste propósito, Montresor, numa noite de carnaval, coloca em prática um plano friamente calculado. Conhecendo o ponto fraco de Fortunato, que se orgulhava de ser “um *connoisseur* de vinhos” (p. 98), ele o convida para testificar se o barril de vinho que comprara era de fato o de um autêntico amontillado. Nos corredores da adega, localizada nas catacumbas do palácio de Montresor, Fortunato, que já estava embriagado, é ainda mais embebedado pelo amigo, que o atrai, na busca pelo amontillado, à cripta mais recôndita. Lá, ele o acorrenta à parede de granito e o empareda vivo. Como a embriaguez da vítima ia se dissipando à medida que as fileiras de tijolos iam avançando, Fortunato dá mostras de morrer consciente da vingança sofrida. Aqui, diferentemente do velho Highmore, que não escapa impunemente de seu ato, Montresor atinge seu objetivo: “Não haveria apenas de puni-lo, mas iria puni-lo com impunidade. Um mal não pode ser reparado quando a revanche destrói o agente reparador” (p. 97).

No que diz respeito à utilização de ratos como um expediente de fuga, é possível crer que tal sugestão tenha vindo do conto “O poço e o pêndulo” (1842). Neste caso, porém, a perspectiva privilegiada pela narrativa poeana e que se reflete no texto de Rosa não é a do agressor, mas a de um prisioneiro condenado pela Inquisição à “morte – e uma morte mais amarga do que a costumeira” (p. 39). No calabouço em que fora lançado – espaço semelhante a “uma cripta” (p. 40) –, sentindo-se “imerso nas trevas de uma noite eterna” (p. 38), ele é diariamente alimentado e submetido a uma sequência de torturas física e psicológica, dais quais, a todo o momento, tenta escapar. Como sir Elphin, ele divide o espaço com ratos e será com a ajuda deles que, ao contrário do ocorrido no conto rosiano, terá sucesso em se livrar de um dos instrumentos de tortura: as lâminas afiadas de um macabro pêndulo que desciam lentamente em sua direção.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Medo”: eis a palavra com a qual João Guimarães Rosa encerra a narrativa de “O mistério de Highmore Hall” e que, na esteira de Edgar Allan Poe e de outros referenciais estéticos da literatura gótica, revela uma perspectiva que privilegia, em especial, os efeitos de recepção

da obra. O Gótico, como ressalta Massaud Moisés (2004, p. 212-213), “busca envolver o leitor, mantendo-o em suspense, alarmá-lo, chocá-lo, incitá-lo, provocando-lhe em suma, uma resposta emocional” e a marca que o distingue “é a sua atmosfera e o uso que dela se faz”. É nessa cartilha que se desenvolve e deve ser lido o conto de Rosa e não naquela valorizada por boa parte da crítica literária brasileira, voltada para “temas realistas” e para a “cor local”. Segundo Júlio França (2017a, p. 26),

uma das razões para o apagamento do Gótico em nossa tradição literária estaria no fato de que a crítica literária brasileira dos séculos XIX e XX sempre privilegiou o caráter documental da literatura em detrimento do imaginativo, favorecendo obras realistas e aquelas explícita e diretamente relacionadas às questões de identidade nacional.

Quando lida e analisada com “a mediação das convenções literárias góticas com as quais dialoga” (FRANÇA, 2017a, p. 26) – sobretudo com as sugestões ficcionais advindas de Edgar Allan Poe –, a prosa inaugural de Rosa não se revela enquanto ficção menor, meramente voltada ao entretenimento dos leitores da revista *O Cruzeiro* e dotada de enredo estranho à cultura e ao território brasileiro, mas enquanto artefato cultural bem delineado e produtor do medo – e suas variações – como prazer estético. Não cremos, como afirmara Rosa, que, “naturalmente”, “O mistério de Highmore Hall” “não vale nada” (*apud* GUIMARÃES, 1972, p. 172). Ainda que distante do regionalismo universal que, futuramente, o consagraria junto à crítica e ao público, neste “primeiro ensaio de pássaro novo” (ROSA, 1999, p. 72), o autor de *Grande sertão: veredas* já dava sinais de quão longe suas asas o levariam.

## REFERÊNCIAS

- BALBUENA, Monique Rodrigues. *Poe e Rosa à luz da cabala*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- FLORA, Fábio. *Segundas estórias: uma leitura sobre Joãozinho Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.
- FRANÇA, Júlio (Org.). “Introdução” e “Medo e literatura”. In: \_\_\_\_\_. *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017a. p. 19-52.
- \_\_\_\_\_. O sequestro do Gótico no Brasil. In: FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana (Orgs.). *As nuances do Gótico: do setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017b. p. 111-124.
- GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho: infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, INL, 1972.
- LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. Trad. Mario Krauss e Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MENON, Maurício Cesar. *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932*. Londrina, 2007. Tese (Doutorado em Letras – área de concentração em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina.

- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- PALMÉRIO, Mário. Errância através do mundo roseano. In: PROENÇA, Ivan Cavalcanti (Org.). *Seleção de Mário Palmério*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973. p. 132-164.
- PEREZ, Renard. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.
- POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe: medo clássico*. Trad. Marcia Heloisa Amarante Gonçalves. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2017.
- RIBEIRO, José Alcides. O romance de terror e seu padrão narrativo. In: \_\_\_\_\_. *Imprensa e ficção no século XIX: Edgar Allan Poe e A narrativa de Arthur Gordon Pym*. São Paulo: Unesp, 1996. p. 51-64.
- ROSA, Agnes Guimarães. Lembranças do “João Papai Beleza” (Entrevista a Benício Medeiros e Miriam Leme). *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, n. 45, p. 9-18, out. 2002.
- ROSA, João Guimarães. *Antes das primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Grande sertão: veredas*. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- \_\_\_\_\_. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Tutaméia (terceiras histórias)*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ROSA, Vilma Guimarães. *Relembrações: João Guimarães Rosa, meu pai*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de. *A literatura “negra” ou “de terror” em Portugal (séculos XVIII e XIX)*. Lisboa: Novaera, 1978.
- TAVARES, Braulio. *A pulp fiction de Guimarães Rosa*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2008.
- TEIXEIRA, Ivan. As primeiríssimas histórias de Guimarães Rosa. In: *Para Segismundo Spina: língua, filologia, literatura*. São Paulo: Editora da USP; Iluminuras, 1995. p. 151-155.
- VIDAL, Ariovaldo José. Apresentação. In: WALPOLE, Horace. *O castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996. p. 7-10.
- WALPOLE, Horace. *O castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

RECEBIDO EM: 14/11/2019 E APROVADO EM: 11/02/2020

# RILKE TRADUZIDO NO BRASIL: UM BREVE LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO DE ANTOLOGIAS

ANA MARIA FERREIRA TORRES\*

MAYARA RIBEIRO GUIMARÃES\*\*

**RESUMO:** O presente artigo realiza um breve levantamento bibliográfico das antologias brasileiras de traduções de poemas do escritor de língua alemã Rainer Maria Rilke (1875-1926) feitas por tradutores-poetas: Paulo Plínio Abreu, Geir Campos, Dora Ferreira da Silva, José Paulo Paes e Augusto de Campos, com ênfase nas compilações publicadas pelos dois últimos. O artigo se justifica por apresentar um panorama geral da recepção de Rilke no Brasil a partir das traduções de seus poemas, bem como por propor a análise e discussão acerca das traduções mais recentes de sua obra poética, trazendo à tona a questão da relevância, na contemporaneidade, do escritor de Praga.

**PALAVRAS-CHAVE:** Rilke; Tradução; José Paulo Paes; Augusto de Campos.

## RILKE TRANSLATED IN BRAZIL: A BRIEF BIBLIOGRAPHICAL SURVEY OF ANTHOLOGIES

**ABSTRACT:** This article presents a brief bibliographical survey of the Brazilian anthologies of poem translations by the German-speaking writer Rainer Maria Rilke (1875-1926) made by poet-translators: Paulo Plínio Abreu, Geir Campos, Dora Ferreira da Silva, José Paulo Paes and Augusto de Campos, with emphasis on the compilations published by the last two. The article is justified by giving an overview of Rilke's reception in Brazil based on the translations of his poetic work, as well as by proposing the analysis and discussion of the most recent translations of his poetic work, bringing up the question of relevance, in contemporary times, of the poet of Prague.

**KEYWORDS:** Rilke; Translation; José Paulo Paes; Augusto de Campos.

\* Discente do Mestrado em Literatura do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (PPGL/UFPA). *E-mail:* anaferreira.t@gmail.com

\*\* Doutora em letras e professora de literatura brasileira na Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, PA, Brasil. *E-mail:* mayribeiro@uol.com.br.

## RECEPÇÃO INICIAL DE RILKE NO BRASIL

A obra poética de Rainer Maria Rilke vem sendo traduzida no Brasil desde a década de 1940. A cada nova tradução, ganha-se contribuições para a interpretação da obra rilkeana, o que está relacionado com o que cada tradutor entende por poesia e por tradução. O interesse inicial dos brasileiros pelo poeta praguense pode ser justificado pelo clima literário da década de 1940. Por um lado, o grupo de poetas denominado por Domingos Carvalho da Silva como “Geração de 45” no I Congresso Paulista de Poesia, e que publicou sobretudo na segunda metade daquele decênio, tinha apreço pela poesia rilkeana, representada no Brasil sobremaneira pelos livros *Elegias de Duíno* e *Sonetos a Orfeu*. A obra de poetas como Lêdo Ivo e Péricles Eugênio da Silva Ramos consiste em uma poesia que versa temas tidos como universais – ou seja, não regionais ou subjetivos – e que preza pela forma poética. Como Édison José da Costa afirma (1998) em seu artigo “A geração de 45”, de um modo geral, após analisar poemas dos já citados poetas e de outros:

A Geração de 45 procura o vocábulo nobre, a imagem rara, e cultiva a forma fixa. Fugindo ao descontrole e ao prosaísmo, impõe-se contudo um decoro que lhe pasteuriza em certa medida o dizer. O verso, nesses termos, sobrepõe-se ao impulso lírico, da mesma forma que se gramaticaliza o discurso, abrandando-se a emoção e a manifestação pessoal, subjetiva, dá lugar a uma dicção universalizante. Opostamente à atuação renovadora e dessacralizante que se costuma associar ao fazer modernista, a Geração de 45 traz à cena um modo de ser conservador, bem-comportado, dificilmente revolucionário. (COSTA, 1998: p. 59)

Portanto, a Geração de 45 seria uma espécie de reação à geração modernista iniciada na Semana de Arte de 1922, cujos maiores porta-vozes literários, Mário e Oswald de Andrade, empenhavam-se por uma poética experimental, livre das amarras da versificação, repleta de temas da modernidade e de tônica social, além do projeto de fazer uma arte propriamente brasileira. Em Rilke, os componentes da Geração de 45 encontravam um apreço à métrica clássica e a temas da antiguidade greco-latina; prova disso são os *Sonetos a Orfeu*, ciclo de poemas inspirado no mito de Orfeu, segundo a versão das *Metamorfoses*, de Ovídio. Exemplo claro disso é apresentado por Vagner Camilo (2017: p. 73), em seu artigo “Nota sobre a recepção de Rilke na lírica brasileira do segundo pós-guerra”, quando analisa o poema de Mauro Mota publicado em 1952, “3º Soneto a Orfeu”, que dialoga intertextualmente com o soneto 15 da segunda parte dos *Sonetos a Orfeu*. Vinicius de Moraes, por sua vez, descreve Rilke elogiosamente no suplemento literário do jornal *A manhã*, em 14 de junho de 1942: “Rilke viveu em transe poético constante, amargurando seu espírito contra todos os temas da Vida, do Amor e da Morte, que piedosamente amou como um único ser” (MORAES, 1942: p. 307).

Esse é um notável exemplo do que Paul de Man (1979) considera um messianismo rilkeano, em seu livro *Allegories of Reading [Alegorias da leitura]*. De Man (1979) revela que o poeta tem sido lido como alguém que compreende a mais profunda subjetividade de seus leitores: “Muitos o têm lido como se ele se direcionasse ao íntimo de seus leitores, revelando profundezas das quais eles nunca haviam suspeitado antes, ou permitindo-os viver angústias as

quais ele mesmo os ajuda a entender e superar” (DE MAN, 1979: p. 20, tradução nossa)<sup>1</sup>. Por outro lado, boa parte da interpretação de sua obra poética parece ter sido feita a partir de fontes biográficas, como suas cartas, o que não seria o melhor começo ou a melhor base para a leitura dos poemas: “No caso desse poeta, leituras que partem das passagens mais direcionadas a si mesmo nas cartas, romances ou textos confessionais fracassam em desvendar a dimensão poética da obra” (DE MAN, 1979: p. 21)<sup>2</sup>. Portanto, a geração poética de 45 é exemplo dessa recepção mística e não tão relacionada aos poemas em si, mas ao *feeling*, como expressado por Augusto de Campos (1994).

Além da Geração de 45, outro grupo de escritores buscou Rilke como fonte poética: o “Grupo dos Novos”, formado em sua maioria por poetas e críticos literários paraenses, dentre os quais se destacam Benedito Nunes, Ruy Barata e Paulo Plínio de Abreu. O poeta tcheco foi não somente lido, como também traduzido por diversos dos componentes do Grupo dos Novos, se bem que Abreu tenha sido o mais prolífico com suas traduções, que abrangem todas as *Elegias a Duíno* – muito antes do luso Paulo Quintela – e três poemas de *O livro das Horas*, obra inicial de Rilke. Qual a razão do apelo desse escritor aos intelectuais paraenses do pós-guerra? Segundo João Jairo Moraes Vansiler (2014), em sua dissertação *A universalidade poética de Rilke na formação do Grupo dos Novos: Tradução e Confluências na Amazônia brasileira*, o clima na época era de desapontamento com a humanidade e com os sistemas ideológicos, em virtude dos absurdos da Segunda Guerra Mundial. Em face disso, interessava ao Grupo dos Novos pensar o Ser, bem como a existência e liberdade do humano:

A descoberta do caráter existencial da filosofia centrada no homem e na sua necessidade mais vital, a liberdade, surgia como uma alternativa de pensar um novo homem e com ele, uma nova sensibilidade estética que expusesse essa preocupação de forma lúcida, centrada e intelectualizada, sem exacerbação do sentimentalismo. (VANSILER, 2014: p. 53)

É nesse panorama que Rilke se insere, de modo especial em suas *Elegias*, nas quais ele reflete acerca da existência e do estado da humanidade em sua época. Pode-se dizer que ele realiza uma poesia filosófica, não por aderir a uma determinada escola ou pensador, mas por questionar a existência por meio da própria linguagem poética. De acordo com Vansiler (2014: p. 56),

a recepção de Rilke via tradução, para aquela geração, estava muito vinculada a esse pensamento filosófico existencial do pós-guerra, em que a condição humana foi duramente problematizada e o sentido de sua existência adquiriu um caráter alegórico representado muito bem por Rilke nas figuras do anjo, do brinquedo, do artista de circo, dos monumentos escultóricos, sempre em tom elegíaco.

Nos anos 1940, portanto, a poesia de Rilke era cultivada entre determinados grupos intelectuais. Muitos dos brasileiros liam suas obras por meio de traduções francesas, ou mesmo

1 Many have read him as if he addressed the most secluded parts of their selves, revealing depths they hardly suspected or allowing them to share in ordeals he helped them to understand and to overcome.

2 In the case of this poet, readings that start out from the most self-directed passages in the letters, the novels, or the confessional texts fail to uncover the poetic dimension of the work.

a partir de traduções portuguesas, sobretudo de Paulo Quintela. Exceção eram os membros do Grupo dos Novos, pois alguns deles, como Abreu, traduziram poemas diretamente do alemão, as primeiras no Brasil.

A partir desta pequena introdução, foi realizado, neste artigo, um levantamento das traduções de poemas do autor praguense reunidas em livro. Não foram levadas em conta as esparsas, a exemplo da tradução do poema presente no livro *Neue Gedichte*, “Archaischer Torso Apollos” [“O torso arcaico de Apolo”], por Manuel Bandeira, publicada em 1948 na coletânea *Poemas traduzidos*. Como não se trata de uma compilação concentrada em poemas rilkeanos, não será analisada neste trabalho<sup>3</sup>. Dessa forma, foi realizada uma revisão bibliográfica sobre os trabalhos de Paulo Plínio de Abreu (2008)<sup>4</sup>, Geir Campos<sup>5</sup> (1955), Dora Ferreira da Silva (1972), José Paulo Paes (2001) e Augusto de Campos (1994), (2001), (2015)<sup>6</sup>. Este trabalho destaca as traduções dos dois últimos, cujos livros-coletâneas foram publicados entre a década de 1990 e a de 2010. Destarte, não somente são apresentadas as coletâneas com a obra poética traduzidas pelos dois poetas-tradutores, mas também são discutidas aqui suas posições teóricas, e como elas podem ter influenciado sua práxis tradutória.

Para realizar o levantamento crítico das traduções, foram consultados os trabalhos de Jairo Vansiler (2014), Vicente Sampaio (2008), Sylvia Anan (2018), Mariana Bazan (2018), Nelly Coelho (2002), Gunter Karl Pressler (2013) e Márcio Seligmann-Silva (2018). Para a discussão sobre a teoria tradutória empregada por Paes e A. Campos, foi essencial a leitura dos trabalhos de Haroldo de Campos (2006), Antoine Berman (2002), Susana Kampff Lages (2007), José Paulo Paes (1990) e Roman Jakobson (2003), entre outros.

## PRECURSORES: PAULO PLÍNIO ABREU, G. CAMPOS E DORA DA SILVA

Paulo Plínio Abreu fez parte do Grupo dos Novos e publicou de modo intensivo no suplemento literário do jornal paraense *Folha do Norte*. Além de seus próprios poemas, suas traduções de poemas de Rilke – realizadas com a colaboração do antropólogo suíço Paul Hilbert – recebem destaque dos estudiosos que recentemente descobriram a contribuição do paraense para a recepção do poeta do Castelo de Muzot. As *Elegias* foram publicadas em conjunto pela primeira vez em 1978, mas, desde a década de 1940, esses textos já circulavam no *Folha do Norte*. Traduzir Rilke era, para o Grupo dos Novos, sobretudo um exercício poético, e muito do que estava presente na obra do escritor tcheco foi introduzido nos trabalhos autorais dos componentes do grupo. Para Vansiler (2014), uma inovação nas traduções feitas por esses literatos era a consideração do aspecto formal, ao lado do conteudístico, da obra rilkeana:

3 Também não está presente o livro *Sonetos a Orfeu – Elegias de Duíno*, que contém traduções de Emmanuel Carneiro Leão (2005), pois, a fim de delimitar nosso escopo, escolhemos apenas traduções realizadas por tradutores que também publicaram poesia autoral, o que não é o caso do professor e filósofo Emmanuel C. Leão.

4 Em vida, Abreu não publicou nenhum livro, mas na recolha de seus poemas realizada pela Editora da Universidade Federal do Pará [EDUFPA], no livro *Poemas*, publicado em 2008 [2 ed.], estão presentes treze traduções feitas pelo poeta paraense de poemas de Rilke: todas as *Duineser Elegien*, duas de *Das Studienbuch* e uma de *Das Buch der Bilder*. Por esse número de traduções e pelo pioneirismo, bem como pelo pouco conhecimento dessas traduções por parte da crítica em geral, o trabalho de Abreu estará presente neste artigo.

5 Devido à presença de três autores com sobrenome Campos no artigo, a diferenciação nas citações será realizada com a adição da inicial de seus primeiros nomes, como recomenda a ABNT.

6 Trata-se da segunda reimpressão do livro de 2013. Assim, neste trabalho, nos referimos ao livro publicado em 2013, mas sua citação e referência na parte de Referências Bibliográficas é referente ao livro de 2015, uma vez que não houve nenhuma alteração no conteúdo.

temas rilkeanos adquirem caráter formativo, onde o exercício da poesia do pensamento se incorporava lentamente aos trabalhos autorais, ora na forma de reflexão crítica, ora na forma lírica, fundindo-as muitas vezes na atividade de tradução. [...] demonstrando um exercício de reflexão crítica nestas traduções, no momento em que outros intérpretes estavam preocupados somente com os aspectos temáticos, de cunho conteudístico, em detrimento da linguagem formal do poema. (VANSILER, 2014: p. 56)

Ao analisar uma das traduções empreendidas por Abreu, Vansiler (2014) aponta para sua competente empreitada em buscar equilibrar aspectos linguísticos do português com o alemão – não incorrendo, portanto, nem em um texto domesticador, nem estrangeirizante, pois o que se alcança é uma língua intermédia: “o que lemos é uma língua intersticial, entre o alemão e o português, dificilmente identificável por padrões linguísticos” (VANSILER, 2014: p. 79). Esse procedimento tradutório não deixa de corresponder à natureza do poema rilkeano, cuja visão de mundo é a da abertura, e da figura do anjo como intermediário entre a vida e a morte<sup>7</sup>. A tradução, por conseguinte, respeita essa relação entre duas variáveis – nesse caso, as duas línguas.

Geir Campos, engenheiro de formação, foi poeta e contribuiu para a tradução literária e seus estudos, como se pode atestar pelos livros *Como fazer tradução* e *O que é tradução*, ambos de 1986. G. Campos publicou dois livros de poemas rilkeanos traduzidos. O primeiro, de 1953, contém poemas dos livros *Livro das Imagens*, *Novos Poemas* e *Sonetos a Orfeu*. O segundo, de 1993, traz todos os poemas de *O Livro das Horas*. Segundo Sylvia Anan (2018: p. 56), G. Campos não traduziu as *Elegias* porque estavam a encargo de Dora F. da Silva. Anan (2018) analisa duas traduções de poemas presentes em *Novos Poemas*: “O cisne” e “A pantera”. A autora chega à conclusão de que o tradutor busca uma fidelidade ao conteúdo, ao mesmo tempo que deseja preservar a sintaxe e o verso da língua portuguesa. Isso se deve, sugere Anan (2018: p. 56), “à tensão entre as necessidades de expressão artística e de apuro técnico”. G. Campos lê Rilke sob a ótica do poeta romântico e arrebatado – imagem feita de Rilke à época.

As traduções das *Elegias de Duíno* feitas por Dora Ferreira da Silva são certamente as mais populares no Brasil. Embora a autora tenha publicado a tradução das dez elegias em 1972, alguns desses textos já estavam presentes em jornais desde a década de 1940. As três primeiras elegias estiveram presentes no *Suplemento Dominical Letras e Artes* do jornal carioca *A manhã* no ano de 1946. Segundo Mariana Bazan (2018), vários foram os elogios às traduções da poeta, na época consideradas as primeiras transladadas diretamente do alemão – e não do francês:

Numa pequena nota no *Suplemento Dominical Letras e Artes* do jornal *A manhã* de 10 de março de 1946, o sociólogo e político Guerreiro Ramos prenuncia que na edição seguinte se inicia a publicação de uma das obras mais distintas dos últimos tempos: as *Elegias de Duíno*. Pela primeira vez, com a tradução direta do alemão, um tradutor brasileiro transpõe de maneira cuidadosa, segundo ele, para o português a obra de um poeta de sensibilidade extremamente apurada (elogios de Ramos) (BAZAN, 2018: p. 35).

<sup>7</sup> Nas *Elegias de Duíno* e nos *Sonetos a Orfeu*, a relação entre contrários – morte/vida, natureza/cultura – está em questão. O poeta acredita que o ser humano precisa superar essas dicotomias. Por exemplo, em relação à morte, ele considera que é necessário encará-la como uma continuação da vida, e não seu cessar.



O que chama bastante a atenção de Dora nos poemas rilkeanos – sobretudo no ciclo traduzido por ela – é o misticismo e “o diálogo que Rilke logra estabelecer entre o mundo dos mortos e o dos vivos” (BAZAN, 2018: p. 35). Entre os trabalhos de Ferreira e Rilke, vários autores percebem afinidades temáticas e formais; dentre elas, a busca pelo sagrado, a reflexão existencialista, a presença da natureza, em outras palavras, uma visão transcendental do ser. Bazan (2018) comenta, por exemplo, sobre a relação entre vida e morte presente nas poéticas da brasileira e do praguense: “Assim como Rilke, a poeta desenvolve em seus poemas uma relação entre o mundo dos mortos e dos vivos, ou seja, entre corpo e espírito” (BAZAN, 2018: p. 36). Alexandre Felizardo (2010) comenta, por outro lado, o cerne das semelhanças entre os dois autores: “uma mesma arrebatada forma de captar o sensível e o intangível, a mesma sede selvagem pelo divino e pela transcendência, a idêntica raiz ontológica de cunho existencialista e metafísico” (FELIZARDO, 2010: p. 12). Do mesmo modo, no *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras*, de Nelly Novaes Coelho (2002), citado por Suzi Sperber (2015), a comparação entre Rilke e Dora aparece no verbete dedicado a essa última escritora, informando que ela escreve com “húmus órfico e de linguagem rilkiana”, e “dá voz à poesia do mundo, - [...] sonda o ser humano e suas relações com o mundo, com a vida, a morte, a memória, o efêmero, o eterno, etc. Interrogações que esperam, do poeta, a possível resposta, por ser ele o ponto de ligação entre o real e o enigma da vida” (COELHO *apud* SPERBER, 2015: s/p).

## A CONTRIBUIÇÃO DE JOSÉ PAULO PAES E AUGUSTO DE CAMPOS

José Paulo Paes e Augusto de Campos são poetas-tradutores que sintonizam em muito da teoria e da prática da tradução. Um dos resultados dessa sintonia foi, por exemplo, a tradução em conjunto do livro *ABC da Literatura*, de Ezra Pound, não por acaso uma das referências teóricas dos dois autores. Porém, percebe-se uma diferença de perspectiva em relação a essas leituras em comum, que é notada nos diferentes procedimentos tradutórios de ambos.

O principal autor ao qual tanto A. Campos quanto Paes se referem é o linguista e crítico literário Roman Jakobson, que integrou o Círculo de Praga, grupo de estudiosos da literatura e da linguagem que buscavam estudar o texto literário por meio da linguística, com ênfase na forma, e não a partir de critérios biográficos, como era feito no momento – começo do século XX. Jakobson, que precisou se mudar para os Estados Unidos por ocasião da ditadura stalinista, publicou em 1959 o artigo “Aspectos linguísticos da tradução” [Linguistics aspects of translation], no qual apresenta como solução para a “impossível” tradução de poesia uma transposição criativa. Nas palavras do teórico russo:

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) – em suma, todos os constituintes do código verbal – são confrontados, justapostos, colocados em relação de contigüidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico. [...] Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual – de uma

forma poética a outra —, transposição interlingual (JAKOBSON, 2003: p. 72)

Ou seja, diante da impossibilidade da tradução por termos exatamente correspondentes, dadas as particularidades gramaticais de cada língua – como a flexão/não-flexão de gênero em adjetivos, declinação de acordo com casos, a exemplo do latim e do alemão – o tradutor precisa encontrar equivalências aproximativas. Isso resultará, para o autor eslavo, em uma transposição criativa, isto é, um novo texto.

A segunda referência em comum é o teórico e poeta estadunidense Ezra Pound. Esse autor define poesia como linguagem carregada de significado, e sua tradução deve visar os três aspectos que condensam a linguagem: a melopeia, a fanopeia e a logopeia. O primeiro diz respeito à camada sonora, o segundo, à de imagens, e o terceiro se refere à camada intelectual e de conteúdo, no poema. O teórico resume os dois primeiros do seguinte modo: “Usamos uma palavra para lançar uma imagem visual na imaginação do leitor ou a saturamos de um som ou usamos grupos de palavras para obter esse efeito” (POUND, 2006: p. 41), e o último como “a projeção de uma imagem visual sobre a mente” (POUND, 2006: p. 45). O autor defende que a melopeia é praticamente impossível de ser traduzida, ao passo que a logopeia pode passar para outra língua por meio de paráfrase, e a fanopeia, por fim, “pode, por outro lado, ser traduzida quase, ou completamente, de modo intacto” (POUND, 1968: p. 25, tradução nossa)<sup>8</sup>. Além disso, Pound (1968) também conceitua a crítica literária: a tarefa de selecionar, da tradição, o que deve passar à posteridade, ou seja, que tenha valor atual – “A ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa encontrar mais facilmente o possível a parte viva disso, e perder o mínimo de tempo com coisas obsoletas” (POUND, 1968: p. 75, tradução nossa)<sup>9</sup>. O autor afirma, ainda, que uma das maneiras de fazer crítica é por tradução [*Criticism by translation*]. Isto é, concomitantemente à escolha dos textos a serem traduzidos, o tradutor indica o que sua comunidade de leitores deve consumir.

Mais do que ter discorrido teoricamente sobre tradução, Pound traduziu de modo pouco usual para o que se tinha até então, mediante soluções muito pouco ortodoxas, em que a fidelidade tradutória, como tradicionalmente é conhecida, importa menos do que a criatividade do tradutor. É nesse ponto que A. Campos e Paes divergem entre si, como logo se verá.

José Paulo Paes encontra na ideia da impossibilidade da tradução de poesia, surpreendentemente alimentada por tradutores e poetas, um dos grandes obstáculos à consolidação dos estudos sobre tradução. Em seu livro *Tradução – A ponte necessária*, Paes (1990) demonstra que a tradução é possível, à revelia das opiniões contrárias à sua realização. Além da fundamentação em Jakobson, Paes cita Samuel Levin e Ludwig Wittgenstein. O primeiro contribui para a teoria da tradução com a noção de acoplamento: “as formas verbais equivalentes pelo significado ou sonoridade que ocorram nas mesmas posições em versos diferentes de um poema” (PAES, 1990: p. 39). São exemplos rimas, assonâncias, aliterações, i. e., marcas linguísticas do poema que o tornam poético. O segundo compara a tradução a uma operação de equação matemática:

Traduzir de uma língua para outra é uma tarefa matemática, e traduzir p. ex. um

<sup>8</sup> Can, on the other hand, be translated almost, or wholly, intact.

<sup>9</sup> The ordering of knowledge so that the next man (or generation) can most readily find the live part of it, and waste the least possible time among obsolete issues.

poema lírico para uma língua estrangeira é muito análogo a um problema matemático. Pois pode-se certamente colocar o problema “Como deve ser (p. ex.) traduzida” – i.e. substituída – “essa piada por uma piada na outra língua?”; e o problema pode também estar resolvido (WITTGENSTEIN *apud* OLIVEIRA, 2007: p. 185)

Logo, é impossível que o tradutor reproduza em sua língua exatamente o que o autor do texto de partida escreveu, pois trata-se de diferentes línguas com diferentes particularidades gramaticais, como já mencionado por Jakobson (2003). Logo, a tradução é uma maneira de reescrever, de outras maneiras, o que está no outro texto. No caso do poema, deve-se tentar se aproximar do primeiro texto por meio de operações linguísticas – acoplamentos – semelhantes.

Paes (1990) cita a teoria de Pound ao se reportar sobre crítica de tradução e sobre a linguagem poética como carregada de significado. Entretanto, ao falar das traduções do próprio Pound, ele concorda com o teórico e tradutor húngaro naturalizado brasileiro Paulo Rónai:

Há estratégias em contrário, como as “modernizações” do teatro clássico, mas dificilmente se poderia, a rigor, chamá-las de traduções; são antes adaptações ou “imitações deslumbrantes”, para citar a frase com que Paulo Rónai rotulou as recriações poéticas de Ezra Pound. (PAES, 1990, p. 97)

Isto é, Paes não considera que as inovações poundianas devem ser chamadas de “tradução”, pois, ao se distanciarem demasiadamente do texto que pretendem traduzir, aproximam-se mais de um outro tipo de texto, a exemplo de uma adaptação.

A. Campos segue, em linhas gerais, as mesmas propostas teóricas de seu irmão Haroldo, com o qual fundou o grupo poético Noigandres e foi responsável pelo surgimento da poesia concreta. No ensaio “Da tradução como criação e como crítica”<sup>10</sup>, Haroldo de Campos (2006) apresenta uma teoria que propõe a ideia de que a tradução de texto poético<sup>11</sup> é necessariamente um novo poema ou uma nova prosa. Isso se dá com base na classificação de Max Bense dos tipos de informação, isto é, “todo processo de signos que exhibe um grau de ordem” (CAMPOS H, 2006: p. 32). Os dois primeiros tipos de informações são a documentária e a semântica, que, respectivamente, apresentam uma observação empírica sobre algo dado no mundo e um conceito sobre algo não-observável, e podem ser ditas de outro modo, por outras palavras. O último tipo de informação é a estética, que “não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista” (CAMPOS H, 2006: p. 33). Mesmo que seja dita de outra maneira, preservando o sentido, isso será uma informação completamente diferente. O conceito de imagem apresentado

10 O texto teve sua primeira publicação na revista Tempo Brasileiro em 1963, posteriormente presente em seu livro de ensaios críticos, *Metalinguagem e outras metas*, de 1969.

11 O conceito de poético e do literário em H. Campos é bastante derivado do formalismo eslavo, que, na pessoa de Chklovskij, considera que a literariedade – termo jakobsoniano para caracterizar um texto literário – está no estranhamento [ostranie]. Esse tropo significa o deslocamento da função da linguagem utilizada no cotidiano para outro contexto, que pode chocar, devido à falta de familiaridade em que é rerepresentada. Nas palavras de Victor Ehrlich (1974, p. 252-253), “La transferencia del objeto a la 'esfera de la nueva percepción', o sea, el 'desplazamiento semántico' sui generis realizado por el tropo [...] el fin principal, como la *raison d'être* de la poesía”. Esse estranhamento repousa na forma – ou seja, aspectos formais, e não puramente semânticos – como a linguagem cotidiana é reutilizada. Ou seja, quando H. Campos fala de “texto poético” ou “literário”, está se referindo a esse estranhamento, a esse trabalho com a forma, não necessariamente do texto em verso. Prova disso é a afirmação do autor segundo a qual a dificuldade da tradução é maior diante da poesia “embora a dicotomia sartriana se mostre artificial e insubsistente [...], quando se consideram obras de arte em prosa que conferem primacial importância ao tratamento da palavra como objeto, ficando, nesse sentido, ao lado da poesia” (CAMPOS H, 2006, p. 34).

por Octavio Paz em *O arco e a lira* é, a nosso ver, muito pertinente para explicar essa natureza do texto estético. Quando o autor mexicano fala em “palavras” e “frase”, podemos corresponder à informação documentária e à semântica; ao falar sobre “imagem”, a correspondência pode ser realizada com a informação estética:

Graças à mobilidade dos signos, as palavras podem ser explicadas pelas palavras. [...] Toda frase quer dizer algo que pode ser dito ou explicado por outra frase. Em consequência, o sentido ou significado é um *querer dizer*. Ou seja: um dizer que pode ser dito de outra maneira. O sentido da imagem, pelo contrário, é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras: *A imagem explica a si mesma*. (PAZ, 2012: p. 115, grifos do autor)

Como a informação estética não pode ser parafraseada, ela também não pode, a rigor, ser traduzida, pois a tradução *sui generis* é a reformulação de uma ideia de uma língua em outras palavras. Pelo menos é essa a noção tradicional de tradução no ocidente, a qual, segundo Antoine Berman (2002), tem origem no platonismo, doutrina baseada nas concepções de Platão acerca do mundo das ideias que prega a separação entre corpo e alma, sensível e inteligível, material e imaterial. No universo textual, a parte material seria a forma - a letra - e a parte imaterial seria a ideia e o conceito que a língua transmite: “A tradução não se importa com a letra morta: ela vai, para captá-lo, até ao espírito, ao sentido” (BERMAN, 2002: p. 43).

Portanto, H. Campos contraria esse princípio no campo da tradução de literatura. Para ele, o cerne do texto literário é o modo como ele significa, então inexistente a pura ideia separada da letra. Se não é possível a tradução no sentido tradicional, o tradutor de literatura precisa de fazer um novo texto. Daí deriva o conceito de tradução como recriação:

para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. [...] Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja sua fisicalidade [...] (propriedades sonoras, de imagética visual [...]). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. (CAMPOS H, 2006: p. 35, grifo nosso)

Dessarte, o tradutor deve procurar, em sua própria língua, equivalências formais com o texto original. Só então o primeiro texto pode ser revivido, uma vez que seu cerne, sua força, está na forma da língua. Filosoficamente – ou metafisicamente, como H. Campos nomeia – o autor do *Noigandres* se baseia em Walter Benjamin. Segundo o autor alemão, as línguas todas têm um parentesco – mitológico, não etimológico nem histórico – em comum, e a tarefa do tradutor seria revelar esse parentesco na tradução. Na interpretação haroldiana, esse dever é a “‘redação’ (*Wiedergabe*) em sua língua, não do mero sentido (*Sinn*) superficial, mas das *formas significantes*, [...] que estão cativas nas obras de arte como ‘germes da língua pura’” (CAMPOS H, 2015: p. 112). Desse modo, têm-se as bases “metafísica” e “física” do pensamento de H. Campos: a consideração do texto poético como não-separabilidade entre forma e conteúdo e, portanto, tradução como criação, com base na forma do original.

H. Campos, ao contrário de Paes, celebra a heterortodoxia tradutória de Pound, para ele, “o exemplo máximo de tradutor-criador” (CAMPOS H, 2006: p. 35). A partir do autor estadunidense, H. Campos vê a possibilidade de transgredir a linguagem e inovar, na tradução: “Seu lema é ‘Make it New’: dar nova vida ao passado literário válido via tradução” (CAMPOS H, 2006, p. 36).

A diferença entre os dois pensamentos tradutórios é sutil e está relacionada a um pessimismo ou otimismo na tradução. Como comenta Susana Lages (2007), a tradução é, há muito tempo, fonte de melancolia; há, ao mesmo tempo, uma grande pretensão e uma enorme tristeza – dois estados que, simultaneamente, caracterizam a melancolia:

Nos estudos mais atuais de orientação psicanalítica, o termo melancolia designa, pois, um estado psíquico [...] que tende a alternar momentos de profunda tristeza, em que há um enorme empobrecimento do ego [...] com momentos de grande entusiasmo (LAGES, 2007: p. 65).

A tradução é, portanto, uma perda - parte-se do princípio de que o texto tradutor é uma forma fracassada de alcançar o original: “o texto original dele se afasta para assombrá-lo [...] amedronta-o, enchendo-o de angústia – da angústia da interpretação, que nada mais é do que uma variante da angústia da influência” (LAGES, 2007: p. 72).

Embora Paes conteste a posição subalterna do tradutor – algo muito relacionado ao período em que escreveu os textos de *A ponte necessária* – percebe-se um certo pessimismo quando ele se reporta ao sistema de compensações a partir da teoria de Wittgenstein, sobretudo quando o autor prefere o termo aproximação a equivalência: “Aproximação é um conceito menos ambicioso e por isso mesmo mais abrangente, particularmente no terreno da tradução poética, onde, mais do que em outro terreno qualquer, o traduzido não equivale ao original mas é um ‘caminho’ até ele” (PAES, 1990: p. 123). Se Paes não compactua com o pessimismo absoluto da impossibilidade da tradução e da subalternidade do profissional tradutor, ele não pretende que o texto resultante possa superar o original. O autor afirma que a tradução não deve ter o mesmo status da criação: “o estatuto do tradutor [...] se aproxima do estatuto de autor. Aproxima-se dele, sim, mas sem o igualar, já que o uso do critério de igualdade é falaz no domínio da tradução” (PAES, 1990: p. 45). Nas palavras de Lages, esse pensamento sobre tradução ainda carrega melancolia: “Essa visão, tipicamente melancólica, vê no original um objeto inaferrável, pois produto de um de um sistema linguístico e cultural absolutamente diverso” (LAGES, 2007: p. 72).

De modo diverso, os Campos adotam uma postura radical quanto à tradução. Para eles, o texto de chegada deve valer tanto quanto o de partida, ser lido como outro, e não como uma tentativa de copiar. Há uma atitude ideológica de superar o texto anterior ao da tradução – ele deve ser lido como um texto novo, um poema da língua para a qual o tradutor passou. Como indica Ana Cristina Cesar (*apud* MILTON, 1998), os dois tradutores possuem um discurso teórico fortemente político, “uma vez que se expressam dentro de uma estrutura coerente de valores pró/contra e de conceitos de poesia nos termos dominador/dominado” (CESAR *apud* MILTON, 1998: p. 206). Não à toa, Haroldo busca em Pound o lema *Make it new!*, “dar nova vida

ao passado literário válido via tradução” (CAMPOS H, 2006: p. 36) e, conseqüentemente, denomina a tradução proposta por ele como uma transcrição. Lages (2007) considera que a atitude dos Campos e dos poetas concretistas como um todo recusa a melancolia da tradução: “Na combativa militância da teoria e da prática de tradução concretista, pode-se detectar o banimento da tendência autocomplacente e autodepreciadora com a qual a melancolia assombra a história da tradução” (LAGES, 2007: p. 95). Se, por um lado, essa atitude é bastante positiva e melhora o *status* da tradução e do tradutor, por outro ela é criticada por outros tradutores e teorizadores da tradução, como Paulo Henriques Britto (2016: p. 131), o qual afirma que as traduções feitas pelos Campos “são de excepcional qualidade, mas não deixam de ser traduções”, e que a pretensão, ou a *hybris*, dos dois irmãos tradutores seria um discurso de reação contra as teorias mais tradicionais da tradução.

*Rilke*, antologia com traduções de Paes, foi publicado pela Companhia das Letras em 1991, com nova edição de 2012, sem adição de poemas; por outro lado, as traduções de A. Campos são divididas em dois livros diferentes, de modo que o segundo teve uma reedição com significativo acréscimo de poemas. O primeiro compilado data de 1994, intitulado *Rilke: Poesia-Coisa*, da editora Imago, com 19 poemas. Pela editora Perspectiva, o tradutor publicou outro livro, *Coisas e anjos de Rilke*, em 2001, no qual foram adicionados mais 42 poemas; à segunda edição da obra, publicada em 2013, foi adicionado o impressionante número de 69 poemas, o que faz de *Coisas e anjos de Rilke* a antologia com o maior número de poemas traduzidos no Brasil. Portanto, as primeiras edições dos dois livros de poemas traduzidos de Rilke publicadas por Paes e A. Campos datam do início da década de 1990, ao passo que as edições mais recentes datam do início da década de 2010. No que se refere à reedição, a diferença fundamental é o fato de que A. Campos ativamente organizou as edições de 2001 e 2013, ao passo que Paes já era falecido em 2012.

Em *Poemas*, Paes reúne trabalhos dos livros de Rilke de maior valor, segundo a crítica: *O livro de horas* [*Das Stundenbuch*], *O livro das imagens* [*Das Buch der Bilder*], *Novos Poemas* [*Neue Gedichte*], *Elegias Duinenses* [*Duineser Elegien*] e *Sonetos a Orfeu* [*Die Sonette am Orpheus*]. Além disso, traz a tradução de *Réquiem para Wolf, conde Von Kalckreuth* e de poemas esparsos, inclusive de trabalhos escritos em francês por Rainer Rilke, algo inédito no Brasil. Ademais, a antologia conta com um texto introdutório que disserta sobre a biografia e as principais obras de Rilke, intitulado “A luta com o anjo: Uma introdução à poesia de Rilke”, que conta com referências a obras estrangeiras sobre o poeta, como *Rilke*, de Philippe Jaccottet, e *Rilke*, de J.-F. Angeloz. Essa é possivelmente uma das razões pelas quais esse texto de Paes é citado em trabalhos acadêmicos, como o de Bazan (2018) e Vansiler (2014), isto é, o tradutor não coloca apenas suas impressões pessoais acerca da obra rilkeana, mas busca oferecer ao leitor o que a crítica informa. Porque a maior parte dos textos críticos que cita ainda não são traduzidos para o português, Paes (2012) facilita que o leitor brasileiro, conseqüentemente, a crítica nacional, obtenha essas informações em sua língua. Em um breve texto antes da introdução, Paes (2012) fala de sua relação com Rilke e do processo de tradução. O poeta-tradutor refere acerca do rilkeanismo dos anos 1940-50, bem sobre como “o culto ao soneto, a invocação dos anjos e o elogio da morte” (PAES, 2012: p. 9) passaram a ser moda no Brasil, tendência à qual ele não aderiu, embora tenha lido o praguense em espanhol e francês primeiramente, depois em alemão.

Quando pôde confrontar o original com as traduções, percebeu que essas últimas “se preocupavam apenas com o sentido literal dos poemas, negligenciando-lhes aspectos formais como rimas, metrificação etc.” (PAES, 2012: p. 9-10), e isso o impulsionou a fazer suas próprias traduções para esses poemas. O tradutor informa, também, que não é especialista em alemão, mas autodidata, e, por isso foi-lhe essencial a consulta a traduções para o francês, para o espanhol e inclusive para o português europeu, do germanista Paulo Quintela. Por fim, Paes (2012) exime-se de ter uma pretensão erudita com suas traduções; por isso, caracteriza-as como um trabalho de divulgação, por meio da seleção de poemas suficientemente representativos da obra rilkeana: “É esse mínimo que o presente volume busca oferecer àqueles que queiram tomar o primeiro contato com a poesia de Rilke” (PAES, 2012: p. 10).

Como o próprio nome diz, *Rilke: Poesia-Coisa* centra-se em torno dos *Dinggedichte*, “poemas-coisa”, que compõem *Novos Poemas*, para A. Campos (2001: p. 15), “célula-máter da maturidade do poeta, a espriar-se pelas suas mais conhecidas realizações: os *Sonetos a Orfeu* e as *Elegias de Duíno*”. Dos 19 poemas nessa antologia de 1994, 12 estão presentes nos livros de Rilke publicados em 1906 e 1907. Isso indica, e a introdução do livro o confirma, que A. Campos (1994) tinha por objetivo apresentar aos leitores uma faceta específica da obra de Rilke, a qual ele considerava pouco conhecida e celebrada pela recepção. Assim como Paes, o integrante do Noigandres fala da moda rilkeana, e sobre como ela ofuscou a safra de sua poesia mais objetual e plástica. Seria um Rilke “menos rilkeano”: “esse Rilke discreto contido se projeta, de pleno, ainda hoje, nas mais cruciais indagações da poética da modernidade, a demandar, antes de tudo, alta densidade vocabular, precisão e concisão, mais coisas que casos, menos soluços que silêncios” (CAMPOS A, 1994: p. 16). Nesse texto, A. Campos (1994) remete ao que o próprio Rilke fala, em carta a Lou Andreas-Salomé, sobre seu compromisso artístico em fazer sobressair as coisas, e não a subjetividade de quem as observa: “No mundo, a coisa é determinada, na arte ela o deve ser mais ainda: subtraída a todo acidente, libertada de toda penumbra, arrebatada ao tempo, e entregue ao espaço, ela se torna permanência, ela atinge a eternidade” (RILKE apud CAMPOS A, 1994: p. 13). Assim, no prefácio de *Rilke: Poesia-Coisa* - intitulado ludicamente *I Like Rilke*, provável referência ao slogan *I Like Ike*, utilizado por Jakobson (2003) - Campos (1994) se concentra em introduzir a poética dos poemas-coisa, ao citar poemas que exemplificam esse modo mais plástico de escrever poesia, como “A pantera” e “Fonte Romana”.

No prefácio da primeira edição de *Coisas e anjos de Rilke*, A. Campos (2001) retoma a temática da poesia-coisa, mas adiciona explicações mais detalhadas sobre o procedimento estilístico de Rilke, tendo em vista o uso de comparações e quiasmas que são determinantes para o sentido e iconicidade nesses poemas. Para falar das figuras de linguagem, A. Campos (2001) recorre a Paul de Man e Edward Snow, tradutor para o inglês de Rilke. Além disso, o tradutor explana mais minuciosamente seus procedimentos tradutórios, sobretudo no que se refere à sonoridade dos versos. De modo conclusivo, A. Campos (2001) interpreta o sentido dos *Novos Poemas* e demais poemas adicionados à nova antologia não somente valorizando-os pelos seus aspectos formais, mas como esses últimos se inserem nas reflexões existenciais e metafísicas de Rilke: “Poesia do impreciso, terrivelmente precisa, que nos maravilha e nos agride na solidez coiseante [...] das imagens em que compacta as angústias e as incertezas humanas” (CAMPOS A, 2001: p. 23).

No prefácio à edição de 2013, intitulado *Novo Rilke Novo*, A. Campos (2015) parece se render a outro Rilke, artista que figura no grupo dos que parecem “habitar outro planeta ou ser intermediários de outros mundos” (CAMPOS A, 2015: p. 20). Enquanto amplia consideravelmente o número de poemas de *Novos Poemas*, o poeta-tradutor traduz mais poemas de livros como *Livro de Imagens* e *Sonetos a Orfeu*, aos quais se volta com mais atenção, no prefácio. Sobre eles, afirma:

Fluem sem esforço aparente, interrogantes e exterrogantes, num território desconhecido. [...] Uma ou outra vez até se remetem à objetividade relativa dos *Novos Poemas* – mas na maioria são textos impenetráveis ou que só se podem penetrar com sensibilidade poética, em estado de *suspension of disbelieve* (CAMPOS A, 2015: p. 19).

Percebe-se, nesse texto introdutório, uma valorização diferente de Rilke. Se, no primeiro livro de antologias, Augusto de Campos tinha a finalidade de mostrar um Rilke preciso, artesão, o poeta-tradutor, na segunda edição de *Coisas e Anjos*, parece encontrar valor no poeta praguense justamente nos momentos em que ele é mais obscuro, o que oferece a ele maior desafio tradutório: “Fincado no terreno mais sólido do *Livro de Imagens* e dos *Novos Poemas*, e revertido o espectro diluente do Rilke místico e inefável [...] ousou reverter o processo e me aventurar na área [sic] movediça desses textos. Recolocar o informe em forma, como o faz o artista da palavra que ele é” (CAMPOS, 2015: p. 20).

No período de vinte anos que separa *Rilke: Poesia-Coisa* e a edição mais recente de *Coisas e Anjos*, espera-se que A. Campos, cuja produção autoral e tradutória é marcada pela possibilidade de traduzir o que deseja e de modo programático, mude sua interpretação sobre um determinado artista. Interessante é que Rilke, não participante de vanguardas e ainda fincado no estilo do século XIX, está ao lado de poetas que operaram grandes experimentações na linguagem no que se refere ao número de livros dedicados a traduções exclusivamente de um escritor, por parte de Augusto de Campos: Ezra Pound, e. e. cummings e Stéphane Mallarmé. Isso mostra que a poética de Rilke é bastante significativa para o tradutor, que o cita até mesmo quando fala sobre consciência política de artistas, em recente entrevista ao jornal *Tutaméia*: “Até Rilke, tido como um arauto do inefável em poesia, castigou os reis com a lepra e com a impotência em dois de seus mais cáusticos textos da série ‘*Novos Poemas*’, que traduzi” (CAMPOS A, 2019: s/p.).

Pouco se escreveu sobre as traduções de Paes em *Poemas*, embora os trabalhos acadêmicos acerca do poeta praguense reconheçam a contribuição do poeta-tradutor para a recepção rilkeana no Brasil. Mariana Bazan (2018), em sua dissertação *Poesia-coisa: a poesia de Rilke em diálogo com a escultura e a pintura*, informa que Paes já havia falado sobre Rilke na revista *Joaquim*, periódico dirigido por Dalton Trevisan que circulou em Curitiba entre 1946 e 1948. Na revista, “além de Paes, Trevisan e os demais colaboradores referem-se ao Rilke transcendentalista, ao Rilke das coisas e ao Rilke romancista” (BAZAN, 2018: p. 37). Porém, a autora não se ocupa em fazer uma análise das traduções do livro publicado pela Companhia das Letras. Márcio Seligmann-Silva (2018) realiza uma breve comparação entre as traduções de A. Campos e Paes para um dos *Sonetos a Orfeu*, mas o foco de seu artigo, *Coisas e Anjos de Rilke e o desafio da tradução* é o trabalho do primeiro. Outros trabalhos acadêmicos apenas citam o nome de Paes



como tradutor, ou referenciam suas considerações introdutórias à poética rilkeana presentes em *Poemas*. Não foi possível encontrar, na internet, alguma crítica de jornal à edição de 1991 do livro. A reedição de 2012 recebeu um comentário no *Jornal do Comércio*, em Pernambuco, redigido por Diogo Guedes (2012): “a seleção e tradução de José Paulo Paes é uma boa introdução, com um excelente texto crítico, para a obra de Rilke, mostrando de uma só vez a maestria de dois poetas”.

Por outro lado, as traduções de A. Campos, sobretudo as presentes em *Rilke: Poesia-Coisa* e na primeira edição de *Coisas e Anjos*, reúnem certa fortuna crítica sobre elas. Gunter Karl Pressler (2013) fala, no artigo “Elegias de Duíno – Original e Tradução como Identificação Transcultural da Modernidade em Paulo Plínio Abreu (1950, Belém) e Augusto de Campos (1990, São Paulo)”, da importância das traduções de Campos, as quais se preocupam com o “concretismo” e valor da forma, apontado por Paul de Man, na poesia de Rilke: “sem o ato da tradução criativa de Augusto de Campos, Rilke não pode nunca mais ser traduzido” (PRESSLER, 2013: p. 127). Bazan (2018) nota que há ênfase muito maior para o aspecto sonoro em algumas traduções do poeta concretista, bem como recai em desvios de sentido em relação ao original, como no caso do poema, de *Novos Poemas*, “Exercícios ao piano” (*Übung am Klavier*): “o verão que zumbe [Der Sommer summt] no poema *Übung am Klavier* não é o calor que cola da transcrição de Campos, descaracterizando o poema original” (BAZAN, 2018: p. 40). De qualquer modo, a autora da dissertação destaca que as traduções de A. Campos põem em relevo um aspecto importante dos poemas-coisa: “a tentativa de Rilke de transportar o leitor para outro mundo por meio de uma linguagem incoerente em relação ao discurso coerente, e a criação de uma realidade fictícia, e mesmo assim compreensível” (BAZAN, 2018, p. 40). Seligmann-Silva (2018) também se debruça sobre as traduções de A. Campos. Assim como Bazan (2018), ele reconhece que, em muitos momentos, os aspectos sonoros dos poemas ganham maior destaque do que os semânticos, porém entende que o tradutor segue um propósito estabelecido teoricamente de fazer de sua tradução também uma criação. Por isso, o autor do artigo se refere a ele como um “tradutor-autor”, e fala de uma “tradução autoral”. Ademais, Seligmann-Silva (2018) considera que a liberdade que A. Campos toma em relação ao original seria a mesma pretendida pelo primeiro Romantismo alemão: “soluções potenciadoras na tradução de Augusto de Campos, [...] lembram a definição do primeiro Romantismo do tradutor como alguém ao mesmo tempo *transformador* do original e ‘poeta do poeta’” (SELIGMANN-SILVA, 2018: p. 231). Por outro lado, esse autor afirma que o tradutor paulista interpreta e traduz Rilke com a intenção de ressaltar qualidades poéticas que estariam nos poemas em alemão, mas também presentes em seus próprios poemas, ou seja, nas obras autorais de A. Campos: “Trata-se da interpretação/tradução da poética rilkeana por um poeta que se identifica justamente com a sua tendência para a materialidade, para a ‘coisidade’ e não para o dialógico. O tradutor-autor potencia no poema aquilo que reforça a visão da poesia como um constructo ensimesmado” (SELIGMANN-SILVA, 2018: p. 230).

De resto, por meio da análise de Seligmann-Silva (2018), entende-se que A. Campos justifica seu projeto tradutório a partir da carta enviada por Rilke a Lou Andreas-Salomé, acima citada, porém o poeta jamais logra atingir o objetivo de transformar a poesia em coisa, abandonar completamente a *mimesis* do real: “o espaço aberto entre a linguagem e o mundo nunca é recoberto. A iconicidade valorizada por A. Campos nos poemas de Rilke permanece sempre

uma promessa” (SELIGMANN-SILVA, 2018: p. 232). O autor ressalva que A. Campos é consciente disso: ele sabe que, na tradução, trabalha-se com um campo de possibilidades que oscilam entre a variação e repetição; por isso, permite dar características autorais às suas traduções.

É possível depreender algumas singularidades do projeto tradutório de Paes e A. Campos para a poesia de Rilke. Em primeiro lugar, trata-se de dois poetas-tradutores que concebem a tradução como um ofício tão ou quase tão importante para a dinâmica de recepção e circulação literária quanto a produção autoral. *Tradução: a ponte necessária*, de Paes, é, em grande medida, um manifesto do tradutor, enquanto os textos teóricos de Haroldo e Augusto de Campos podem ser vistos - em seu “exagero”, notado por Milton (1998) - também como uma resposta à tradição da melancolia tradutória, referida por Lages (2007), por destacarem o trabalho tradutório e recusarem a subalternidade ao original. Em segundo lugar, ambos têm suporte em teorias formalistas e estruturalistas, assim como uma produção autoral de poemas concretos, isto é, que valorizam em grande medida o aspecto material da poesia. Isso interfere diretamente em seu trabalho tradutório, pois tendem a valorizar menos o conteúdo; ou melhor, entendem que o “assunto” só é dado de certo modo em um poema porque sua forma o determina, por isso são cuidadosos em relação a essa última. Tal concepção os diferencia, por exemplo, de Geir Campos e Dora F. da Silva, tradutores que pertencem a uma geração que tendia a se preocupar mais com a mensagem metafísica rilkeana. Uma terceira observação está relacionada às escolhas de material para a tradução. De um lado, Paes (2012) está interessado em apresentar Rilke ao público brasileiro de modo inicial, sem pretensões eruditas. Por isso, sua seleção abrange de modo geral as principais obras do autor, bem como poemas em francês. Isso significa que Paes tem bastante interesse na tradução como modo de transmissão entre culturas, algo que está patente nas traduções que realizou em vida, de línguas de difícil acesso aos leitores brasileiros, como o grego, o latim, o italiano e o próprio alemão. Embora militante pela profissão de tradutor, não se coloca na mesma posição que o autor, algo que se pode perceber pelo pequeno espaço que reserva, na antologia, a informações sobre sua própria tradução. De outro lado, A. Campos se propõe a traduzir, em um primeiro momento, somente uma fase do poeta praguense, nos livros de 1994 e 2001; embora em 2013 tenha alargado o campo de alcance dessas traduções, busca sempre o Rilke de maior complexidade formal. Uma das marcas desse propósito é o grande número de poemas traduzido de *Novos Poemas* e a ausência das *Elegias de Duíno*. Portanto, as coletâneas de A. Campos não têm por função apresentar a obra de maneira generalizada, mas uma de suas facetas; um dos sinais desse foco é a ausência de um panorama biográfico de Rilke. Afinal, é a poesia, e não o poeta, que mais interessa a A. Campos. Ao mesmo tempo, ele dá um destaque às suas próprias traduções e fazer tradutório, reservando um espaço maior nos prefácios para exemplos de desafios textuais enfrentados. Isso está tudo conforme seu projeto tradutório e a teoria da transcrição.

Por meio desta breve revisão bibliográfica, foi possível perceber como foi recebida a obra de Rilke no Brasil, e como a tradução está diretamente relacionada a essa recepção. O contato com os originais permite que o tradutor interprete a obra de um modo, ao passo que ele mesmo oferecerá essa nova interpretação para o público ao qual essa tradução se destina. Essa interpretação não está isenta de fatores geracionais: os poetas e tradutores da geração da década de 1940 interpretaram Rilke de um modo, Paes e A. Campos, de outro. Por fim, a seleção

de quais livros ou poemas são traduzidos demonstra o objetivo do tradutor, e como ele valoriza o autor que está em tradução. Por fim, consideramos que a tradução de Paes, mas também a de A. Campos, merece um estudo mais detalhado, tendo em vista a importância da tradução para a manutenção de uma tradição, como apontado por Pound e retomado por H. Campos. A contínua publicação e reedição de traduções de Rilke, ainda nos anos 2010, deixa a entender que esse poeta, falecido em 1926, ainda possui significado para o público do presente século. Estudar essas traduções pode esclarecer em que medida a obra de Rilke permanece atual.

#### REFERÊNCIAS

ABREU, Paulo Plínio. *Poesia*. 2 ed. Belém: EDUFPA, 2008.

ANAN, Sylvia Tamie. *Entre a pantera e o anjo: Geir Campos e a recepção de Rainer Maria Rilke no Brasil*. Opiniões, n. 12, 2018, p. 50-62.

BAZAN, Mariana Marchi. *Poesia-coisa: a poesia de Rilke em diálogo com a escultura e a pintura*. 2018. 108 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. 2018.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro, tradução e cultura na Alemanha romântica*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Baurú: EDUSC, 2002.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. (Coleção Filosofia, literatura e artes).

CAMILO, Vagner. *Nota sobre a recepção de Rilke na lírica brasileira do segundo pós-guerra*. Navegações, Porto Alegre, v. 10, p. 71-78, 2017.

CAMPOS, Augusto de. *AUGUSTO DE CAMPOS: ESTOU INCONFORMADO COM A DEMOCRACIA MEIA BOTA NO BRASIL*. Eleonora de Lucena e Rodolfo Lucena. Tutameia, 19 abr. 2019. Disponível em: <<https://tutameia.jor.br/augusto-de-campos-estou-inconformado-com-a-democracia-meia-bota-no-brasil/>> Acesso em 20 ago. 2019.

\_\_\_\_\_. *Coisas e Anjos de Rilke*. 2 ed. rev. e amp. São Paulo: Perspectiva, 2015.

\_\_\_\_\_. *Coisas e Anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. "I Like Rilke". In: RILKE, Rainer Maria. *Rilke: Poesia-Coisa*. Tradução de Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994.

CAMPOS, Haroldo de. "Da Tradução como Criação e como Crítica". In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015. 256 p.

COSTA, Édison José da. *A geração de 45*. Letras, Curitiba, n. 49, p. 11-19. 1998.

DE MAN, Paul. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.

ERLICH, Victor. *El formalismo ruso*. Tradução de Jem Cabanes. Barcelona: Seix Barral, 1974. 450 p.

FELIZARDO, Alexandre Bonafim. *Dora Ferreira da Silva leitora de Rainer Maria Rilke: aspectos intertextuais*. Revista FronteiraZ, São Paulo, n. 5, mar. 2010.

GUEDES, Diogo. *Rainer Maria Rilke traduzido por José Paulo Paes*. Jornal do Commercio, Pernambuco, 22 mai. 2012. Literatura. Disponível em: <<https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2012/05/22/rainer-maria-rilke-traduzido-por-jose-paulo-paes-42838.php>> Acesso em: 06 set. 2019.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 19 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MORAES, Vinicius de. A vida, o amor e a morte (A primeira “Elegia de Duíno” de Rainer Maria Rilke). A manhã, Rio de Janeiro, 14 jun. 1942. Suplemento literário, p. 307.

OLIVEIRA, Paulo. “Wittgenstein e problemas da tradução”. In: MORENO, A.R. (org.). *Wittgenstein.*, 2007. p. 175-244 (Coleção CLE; v. 50)

PAES, José Paulo. “A luta com o anjo: Uma introdução à poesia de Rilke”. In: RILKE, Rainer Maria. *Poemas: Rainer Maria Rilke*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 13-53.

\_\_\_\_\_. *Tradução a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ática, 1990.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PRESSLER, Gunter Karl. Elegias de Duíno – Original e Tradução como Identificação Transcultural da Modernidade em Paulo Plínio Abreu (1950, Belém) e Augusto de Campos (1990, São Paulo). In: COSTA, Walter Carlos; GUIMARÃES, Mayara; LEAL, Izabela. *No horizonte do provisório – ensaios sobre tradução e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013, p. 115-129.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Tradução de A. de Campos e J. P. Paes. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

\_\_\_\_\_. *Literary Essays*. London: Faber, 1968. Disponível em: < <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.458777/page/n1> > Acesso em 14 out. 2019.

RILKE, Rainer Maria. *Poemas: Rainer Maria Rilke*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Rilke: Poesia-Coisa*. Tradução de Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994. 88p.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

SPERBER, Suzi. *Brincando com palavras: o indizível e as palavras na poesia de Dora Ferreira da Silva*. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL VICENTE E DORA FERREIRA DA SILVA

E DO SEMINÁRIO DE POESIA – POESIA, FILOSOFIA E IMAGINÁRIO, 1., 2015, Uberlândia. Anais. Uberlândia: ILEEL, 2015.

VANSILER, João Jairo Moraes. *A universalidade poética de Rilke na formação do Grupo dos Novos: Tradução e Confluências na Amazônia Brasileira*. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-graduação em Letras, Belém, 2014.

RECEBIDO EM 14/10/2019 E APROVADO EM 07/11/2019

# A METAFICÇÃO NO CONTO "O ALEPH", DE JORGE LUÍS BORGES

PATRÍCIA PILAR FARIAS\*

MARIA SUELY DE OLIVEIRA LOPES\*\*

**RESUMO:** O presente artigo dedica-se ao estudo do conto "O Aleph", de Jorge Luís Borges, que narra representações do universo capazes de transcender as interpretações do mundo empírico. A pesquisa analisa a metaficção no texto a partir da relação com o fantástico. O trabalho apoia-se nas contribuições de Gustavo Bernardo (2010), Patricia Waugh (1984) e Tzvetan Todorov (1981). Com o estudo foi possível perceber que as representações da metaficção acontecem por meio de um labirinto de palavras que conduzem o leitor a várias possibilidades de significações e ressignificações para o Aleph.

**PALAVRAS-CHAVE:** Jorge Luís Borges; O Aleph; Metaficção; Real maravilhoso.

## THE METAFICTION IN THE SHORT STORY "THE ALEPH", BY JORGE LUÍS BORGES

**ABSTRACT:** The following work is dedicated to the study of the short story "The Aleph" by Jorge Luis Borges, which narrates representations of the universe that are capable of transcending the interpretations of the empirical world. The study analyzes metafiction in the text according to the relation with magic realism. This work is based on the researches of Gustavo Bernardo (2010), Patricia Waugh (1984) and Tzvetan Todorov (1981). Conforming the study it was possible to perceive that the representations of metafiction arise through an labyrinth of words that leads the reader to a high number of possibilities to conceptualize and reconceptualize Aleph.

**KEYWORDS:** Jorge Luís Borges; Aleph; Metafictio; Magic realism.

\*Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí (UFPI) / Bolsista pela CAPES- (PPGEL). *E-mail:* pattivida@gmail.com

\*\*Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e Professora Adjunta da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). *E-mail:* suelopes152@hotmail.com

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O ponto de partida deste artigo é a análise do conto “O Aleph”, de Jorge Luís Borges. Para tanto, utilizamos o aporte teórico desenvolvido por Gustavo Bernardo e Patricia Waugh, em relação ao conceito de metaficção que cada um apresenta e julgamos significativo para o modo como se pode ler a construção da narrativa. Em seguida, relacionamos à proposta dos teóricos mencionados acima ao conceito do real maravilhoso, para, assim, reforçar o enredo metaficcional presente na obra.

Antes de adentrar no conto, faz-se necessário algumas considerações a respeito de Borges. O autor sempre foi um ser humano incomum: com apenas 7 anos escreveu seu primeiro conto e com 9 anos de idade traduziu textos do britânico Oscar Wilde para o espanhol. Passou a adolescência na Europa e retornou para a Argentina aos 20 anos e, quando voltou, começou a publicar sua obra. Escreveu contos, romances, poesias, ensaios e crítica literária, além de traduzir grandes obras – como as de Kafka – para o espanhol.

O conto “O Aleph” pode proporcionar ao leitor a compreensão da interligação do homem com o mundo. Este texto foi publicado pela primeira vez na revista Sur em 1945: uma revista literária fundada em 1931 pela escritora Victoria Ocampo. No ano de 1949, foi lançada uma coletânea de contos intitulada *O Aleph*, e essa compilação traz 17 contos: “O imortal”, “O morto”, “Os teólogos”, “História do guerreiro e da cativa”, “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz”, “Emma Zunz”, “A casa de Astérion”, “A outra morte”, “Deutsches Requiem”, “A busca de Averbóis”, “O Zahir”, “A escrita de Deus”, “Abenjacan”, “O bokari”, morto no seu labirinto”, “Os dois reis e os dois labirintos”, “A espera”, “O homem no umbral”, e, finalmente, “O Aleph”. As narrativas permeiam o fantástico, o alegórico e o maravilhoso. Os assuntos que circulam a obra são os mais diversos como: a imortalidade, o tempo e a religião. Os contos não têm relações diretas por mais que em algum momento seja possível interligá-los e construir possíveis comparações.

Tentar compreender as obras de Borges requer um desprendimento físico e mental. Suas narrativas são capazes de teletransportar os leitores para mundos diversos, como se cada conto constituísse um portal. E fala-se em meios de teletransportação, no sentido de ir além do espaço físico da leitura, visualizar e contemplar a obra *O Aleph* como um portal que dá acesso a vários outros portais. E o ponto que possibilita essas transmutações é a ciclicidade que o livro possui, pois, o nome do livro é o mesmo do conto que encerra o livro, podendo revelar para o leitor uma espécie de portal no qual começo e fim fundem-se.

As obras de Borges requerem uma leitura cautelosa, afinal, a linguagem é muito carregada de detalhes no que diz respeito às inúmeras referências que ele traz no texto, como por exemplo, ele cita filósofos, mitos e histórias bíblicas, como se estas fossem familiares ao leitor, o que exige uma atenção dobrada.

O encantamento que Borges causa ao leitor é devido às possibilidades de temas abordados em suas narrativas, tais como a imortalidade e o tempo, um labirinto, no qual tenha-se infinitas possibilidades de caminhos que levam a diversas contemplações dos desejos humanos. O mundo apresentado será considerado como um simulacro, uma representação da ciclicidade temporal.

O livro *O Aleph*, em seu contexto, possibilita ao leitor percorrer pelas camadas de desejo

da vida sendo representado de uma forma que contempla as leis físicas que compõem o mundo material e também percorre o meio fantástico e nesse sentido fornece caminhos para que o leitor não desacredite nos fatos ali presentes permitindo assim que a realidade e a fantasia tornem-se misturas homogêneas capazes de entorpecê-lo e provocar o êxtase que é a metaficção borgeana.

A metaficção em Borges e, em especial, no conto "O Aleph", apresenta-se como um labirinto enigmático que provoca o desejo de ir mais e mais por um caminho ambíguo de múltiplas interpretações, assim como afirma Magritte (2001) a respeito da metaficção ter o caráter de enigma de teor ambíguo que instiga o leitor a sempre querer ir mais longe para tentar desvendá-lo. Pensar no portal Aleph como um labirinto é associá-lo à concepção de criação da memória textual, ou seja, ele enquanto abismo visual faz o leitor participar da produção artística e brincar com as possibilidades de construção semântica estrutural. E compreendendo o leitor como parte do contexto da construção ficcional é possível reflexionar sobre: "a metaficção é uma ficção que não esconde que o é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade" (2010, p. 42). Partindo da assertiva de Bernardo é concebível pensar na narrativa como um labirinto de infinitos caminhos.

## O ALEPH

O conto, narrado em primeira pessoa por Borges, inicia com a descrição de Beatriz Viterbo, uma mulher que o esnobava e que morrera em fevereiro de 1929. Para sentir-se mais próximo da amada, por doze anos ele passa a visitar a casa onde Beatriz morava. As idas aconteciam no dia 30 de abril, que é o aniversário dela

Beatriz Viterbo morreu em 1929; desde então, não deixei passar um 30 de abril sem voltar à casa dela. Costumava chegar às sete e quinze e ficar uns vinte e cinco minutos; todo ano aparecia um pouco mais tarde e ficava um pouco mais; em 1933, uma chuva torrencial me favoreceu: tiveram de me convidar para jantar. Não desperdicei como é natural, aquele precedente; em 1934, apareci, já depois das oito, com um alfajor de Santa Fé; com toda a naturalidade, fiquei para jantar. Assim, em aniversários melancólicos e inutilmente eróticos, ouvi as graduais confidências de Carlos Argentino Daneri (BORGES, 2008, p. 137).

Aos poucos, a relação entre o narrador-personagem e Carlos Argentino, primo de Beatriz, se intensifica. Entretanto, esta é permeada por um misto de inveja e admiração, visto que as descrições de Carlos Danieri estão encobertas por sentimentos de repulsa, ciúme e despeito.

Carlos Argentino é rosado, robusto, encanecido, de traços finos. Exerce não sei que cargo subalterno numa biblioteca ilegível dos subúrbios do Sul; é autoritário, mas também ineficiente; aproveitava, até há bem pouco, as noites e as festas para não sair de casa. A duas gerações de distância, o "esse" italiano e a abundante gesticulação italiana sobrevivem nele. Sua atividade mental é contínua, apaixonada, versátil e completamente insignificante. Excede em imprestáveis analogias e em ociosos



escrúpulos. Têm (como Beatriz) grandes e afiladas mãos formosas. Durante alguns meses, sofreu a obsessão de Paul Fort, menos por suas baladas que pela ideia de uma glória irrepreensível. "É o Príncipe dos poetas da França", repetia com fatuidade. "Em vão te revoltarás contra ele; não o atingirá, nunca, a mais envenenada de tuas setas" (BORGES, 2008, p. 138).

A convivência com Carlos é permeada de desdém e sacarmos para encobrir a admiração, afinal a implicância em relação a ele provém da proximidade que Beatriz tinha com o primo e que gerava ciúmes no narrador. Logo, é possível o desencanto provocado pela morte de Beatriz, e Carlos, de certa forma, representa um meio para se sentir próximo dela ou pelo menos da memória que ela representa.

Beatriz, a princípio, pode parecer como um ponto de distração para o leitor, porém, sua morte irá representar um caminho para o narrador-personagem percorrer o labirinto que é a vida e se deparar com várias entradas. Uma delas é o Aleph, que servirá como portal para a compreensão da imensidão do infinito que representa os duplos, os múltiplos que permeiam a vida.

O Aleph só irá aparecer na metade do conto e é descrito como um ponto que tem a capacidade abarcar todas as coisas desse e dos outros universos possíveis. Examinemos:

O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava ali, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (a lâmina do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o mar populoso, via a alvorada e a tarde, vi as multidões da América, vi uma teia de aranha prateada no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto truncado (era Londres), vi intermináveis olhos imediatos perscrutando-se em mim como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu, vi num pátio interno da rua Soler as mesmas lajotas que trinta anos antes vira no corredor de uma casa de Fray Bentos, vi cachos de uva, neve, tabaco, veios de metal, vapor de água, vi convexos desertos equatoriais e cada um de seus grãos de areia, vi em Inverness uma mulher que não esquecerei [...] (BORGES, 2008, p. 150).

Com isso, podemos pensar em uma configuração mítica para a construção do Aleph, pois ele representa o Ein Soph (o Sem-fim) um caráter divino, representando assim a unidade que coloca o indivíduo no centro de correntes cósmicas. Além desse caráter mítico, revela também um aspecto fabulatório da letra hebraica e a representação do Aleph enquanto metáfora possibilita ao leitor enveredar pelo caminho da consciência, ou seja, permite que se tenha uma amplitude da visão do eu através do contato com o portal. Tem-se também a imagem do porão, que remete analogicamente a um baú no qual podem ser guardados antigos segredos, inclusive, referente à imortalidade e ao tempo espacial. Outra imagem significativa para a contemplação do Aleph é a escada que dá a ideia de transcendência, de um acesso a algo extraordinário que parte da simbologia de uma letra que remete ao infinito.

Para sintetizar a experiência com a relação de infinidade, recorre-se à afirmação de (MONEGAL, 1980, p. 70) de que "O Aleph é um duplo perfeito do mundo e, portanto, o apaga por completo, fazendo com que esta realidade seja a fonte de onde o escritor retira outra realidade, a de seu trabalho com a linguagem" Dessa forma, é possível pensar no duplo como símbolo

da imortalidade. Ressaltando que o duplo, ao mesmo tempo que é revelador, pode amedrontar aquele que se depara com ele; logo, o contato com o Aleph proporciona essa revelação do mundo e do homem. A sensação de apreensão da totalidade do mundo por meio do portal permite a sensação de imortalidade ao se perceber como ser presente em mundos paralelos que conversam, assim, retomando o que já foi dito no texto a respeito da representação do mundo real como um simulacro, pois os acontecimentos descritos ao entrar em contato com o portal é uma simulação de vários espaços que estão interligados.

O duplo apresenta a condição humana pelo viés espelhado no qual a imagem apresentada revela dois seres ou duas imagens de si mesmo. E pensar no duplo como um fator de imortalidade é compreender que ele está ligado ao desejo de sobreviver à morte. No excerto abaixo (BRAVO, 1998, p. 263) apresenta a relação do duplo com a morte:

Mas o duplo está ligado também ao problema da morte e ao desejo de sobreviver-lhe, sendo o amor por si mesmo e a angústia da morte indissociáveis. Visto sob essa perspectiva, o duplo é uma personificação da alma imortal que se torna a alma do morto, ideia pela qual o eu se protege da destruição completa, o que não impede que o duplo seja percebido como um “assustador mensageiro da morte”, do que a resulta a ambivalência de sentimentos a seu respeito (interesse apaixonado/terror): ele é ao mesmo tempo o que protege e o que ameaça.

A ambivalência do duplo traz para o contexto a percepção da imortalidade do que é almejado pelo ser humano e em contrapartida tem-se a morte que causa aflição. É através do Aleph que as confluências entre essas duas esferas fazem com que o homem possa se perceber como um ser caminhado para a compreensão da imortalidade e da possibilidade da morte como um fato.

Se a visão do Aleph é simultânea, quando a transmitimos o fazemos pela sucessão que as leis da linguagem permitem. O mesmo ocorre com o sonho. Ao acordar perde-se a experiência do sonho e ganha-se a experiência da linguagem, que é sempre oca, faltante e insuficiente para dizer o Aleph é “esta, a coisa, nós só a colonizamos com a linguagem e, conseqüentemente, a perdemos” (MARTINS, 2009, p. 36). Ao pensarmos na criação da linguagem para a tentativa insuficiente a descrever o Aleph, podemos então compreendê-la como um processo de transformação que recria os mundos através das multiplicações linguísticas.

## **O REAL MARAVILHOSO EM “O ALEPH”**

Antes de falar sobre o real maravilhoso faz-se necessário compreender a questão do fantástico, pois em primeiro instante pode haver uma confusão de conceitos, pois o conto possui aspectos que contemplam característica que podem ser incluídas no fantástico maravilhoso, contudo a presença de um número maior de características do real maravilho faz com que essa dúvida seja suspensa. Com isso, o fantástico maravilhoso é, em linhas gerais, a aceitação dos eventos sobrenaturais na narrativa, o que sugere realmente a existência do sobrenatural (TODOROV, 2004). Portanto pode-se associar esse elemento sobrenatural ao Aleph que, em um primeiro instante, causa hesitação no narrador-personagem, porém, em um determinado

momento, passa a aceitá-lo, lembrando que a estranheza não consiste no fato de não acreditar simplesmente na existência do mesmo, mas em negar e aceitar sua presença.

El “realismo maravilloso” descansa sobre una estrategia fundamental: desnaturalizar lo insólito, es decir, integrar lo ordinario y lo extraordinario en una única representación del mundo. Así, los hechos son presentados al lector como si fueran algo corriente y el lector, contagiado por el tono familiar del narrador y la falta de asombro de éste y de los personajes, acaba aceptando lo narrado como algo natural (ROAS, 2001, p. 12).

Com isso podemos pensar no realismo maravilhoso como meio para a não ruptura entre os planos, pois eles pertencem a uma mesma instância do texto. O discurso realista maravilhoso, por não apresentar essa disjunção, será construído como um local plural de convergência. Retomando ao raciocínio da compreensão do texto, vemos que a princípio o narrador-personagem revela que o Aleph seria mais um devaneio de Carlos Argentino e isso faz com que a narrativa tome outras proporções e, nessas modificações, que possibilitam amarrar os fios desconexos, a princípio (fala-se isso mediante a visão de leitor sobre o contexto de resinificar a narrativa) cedendo lugar para o real maravilhoso.

Carpentier (1987) criou o conceito de “real maravilhoso” para atribuir uma relação mais ampla para a realidade latino-americana, pois, para ele, o maravilhoso é responsável por caracterizar a realidade e aparece como algo inesperado aos acontecimentos do dia a dia, tornando o cotidiano por vezes estranho, ainda que não traga surpresas.

A narrativa do conto acontece na casa do primo de Beatriz, em um ambiente que caracteriza uma realidade cotidiana. O ponto de partida para adentrar ao real maravilhoso acontece na escada do porão da casa de Carlos Argentino, que convida o narrador para contemplar o Aleph. O narrador, porém, com alta carga de ceticismo, desacredita da existência do Aleph. Ao vê-lo, a dúvida toma conta da narrativa: leitor e personagem “participam” dessa dúvida, acreditando na possibilidade da existência de um “ponto para onde convergem todos os pontos” (BORGES, 2008, p. 152).

O evento que caracteriza o incomum, o sobrenatural que representa meios para se pensar em real maravilhoso, é a presença do Aleph, que remonta à infinitude do universo, que é dotada de valores simbólicos que transcendem a interpretação de um mundo empírico de escritores e principalmente dos leitores. A presença do Aleph gera um estranhamento nas personagens e no leitor.

Conforme o fragmento abaixo, é possível pensar na realidade existencial do Aleph como algo que representa o real maravilhoso. Examinemos:

o maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação não habitual ou particularmente favorecedora das desconhecidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com especial intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de “estado-limite” (CARPENTIER, 1987 p. 40).

Para Carpentier (1987), o “maravilhoso” pode ser visto em meio às coisas comuns que compõem a realidade. A percepção do maravilhoso pode se dar em qualquer espaço e em qualquer tempo, desde que o leitor tenha “fé” no “milagre” que emerge da realidade. Compreendendo que um dos meios que moldaram as reflexões sobre a mimese literária foi a de que o processo de tentativa de representação dos elementos que compõem o que nomeamos como realidade colabora no desenvolvimento de construção narrativa e com isso podemos pensar no conto “O Aleph” como uma narrativa que apresenta elementos que compõe essa realidade frente à acontecimentos que fogem do padrão natural do contexto da realidade.

Podemos entender o desenvolvimento do realismo maravilhoso por dois campos espaciais no que diz respeito à produção do texto: o do plano real e o do plano sobrenatural. Compreendendo que esses dois caminhos servem como ilustração para um melhor entendimento, visto que não se pode delimitar de forma precisa. Sendo assim entenderemos o mundo textual como um espaço de fluxo e de encontro desses dois aspectos.

O real maravilhoso contempla a realidade e um fator que altera o meio em que ela é projetada, em “O Aleph” é esse algo inesperado que modificará a realidade mesmo que o narrador depois de um tempo queira esquecer a experiência sobrenatural vivida ao contemplá-lo.

A concepção do real maravilhoso na narrativa auxilia a assimilar a sua construção, possibilitando assim ao leitor uma visão mais direcionada e, sobretudo, ter a possibilidade de desenvolver a metaficção pela ótica de outro viés: a característica do sobrenatural na obra a partir de uma representação da realidade por meio da linguagem.

## **A CONSTRUÇÃO DA METAFICÇÃO NO CONTO “O ALEPH”**

A metaficção recebe algumas denominações para tratar a própria ficção que são: literatura de exatidão, narrativa metaficcional, narrativa autorreflexiva, narrativa narcisista, antirromance e pós-modernismo. Para compreender melhor o que seria essa metaficção, faz-se necessário apresentar alguns conceitos para uma melhor compreensão da estrutura do conto. Segundo Hutcheon, a metaficção é uma narrativa “autorreferencial ou autorrepresentacional: ela fornece, dentro de si, um comentário sobre seu próprio status como ficção e como linguagem, e também sobre seus próprios processos de produção e recepção”. Com base no que Hutcheon (1991) escreve, é possível compreender a relação metaficcional no conto a partir da relação do processo de produção, logo quando o narrador fala de Beatriz e de Carlos Argentino, revelando assim autorreferencialidade, ou seja, faz referências as suas percepções a respeito de si mesmo e das características atribuídas a Beatriz e a Carlos.

Outro conceito é apresentado por ParaWaugh (1984), que trabalha a metaficção como algo autoconsciente, estabelecendo a correspondência entre a ficção e a realidade e também fora do texto literário, como podemos verificar a partir do excerto abaixo:

Metaficção é um termo dado à escrita ficcional que autoconscientemente e sistematicamente chama a atenção para seu *status* como um artefato, a fim de colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade. No fornecimento de uma crítica de seus próprios métodos de construção, tais escritos não só examinam as estruturas

fundamentais da ficção narrativa, eles também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto literário ficcional (WAUGH, 1984, p. 02).

Fundamentado nesses dois conceitos, podemos pensar a narrativa de Borges em seu caráter autorreferencial quanto o narrador desenvolve suas perspectivas em relação a Beatriz e a Carlos Argentino, como pode ser frisado com o fragmento a seguir que possibilita compreender essa dimensão entre a vinculação triangular, não no sentido amoroso propriamente dito, mas na perspectiva que as conexões afetivas desenvolvidas requerem esse triângulo para se configurar a autorrevelação.

Ao analisar as características de Beatriz e Carlos o narrador possibilita ao leitor compartilhar a autorrevelação e faz compreender que a presença deles é um ponto relevante que desvela o conflito amoroso.

Para Gustavo Bernardo (2010, p. 9), a configuração autorreflexiva que a narrativa assume, confere que a metaficcionalidade seria “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma”. Destarte, é possível pensar nos eventos linguísticos e extralinguísticos como meios para promover a desvelação da narrativa tanto para o narrador-personagem quanto para o leitor que se envolve com cada descrição feita por Borges. Lembrando que o leitor é de fundamental importância para que o discurso literário se torne completo.

A metaficção examina convenções do realismo maravilhoso para propiciar a autorreflexão possibilitando assim, transitar nos vários mundos fictícios que ela pode ressemantizar, logo:

A metaficção não abandona o “mundo real” em nome dos prazeres narcisistas da imaginação. O que ela faz é reexaminar as convenções do realismo, a fim de descobrir – através da sua própria autorreflexão – uma forma ficcional que seja culturalmente relevante e compreensível para os leitores contemporâneos. Mostrando-nos como a ficção literária cria seus mundos imaginários, a metaficção nos auxilia a compreender como a realidade cotidiana é igualmente construída, igualmente “escrita” (WAUGH, 1984, p. 18).

Nessa dimensão é que se compõe a possibilidade de mundo da obra borgeana, por meio de um ponto cotidiano da realidade que abre um leque de portas para interpretações da presença do Aleph na narrativa. E ainda como esse artefato real maravilhoso contribui para a autorrevelação do narrador e do leitor para a contemplação da vida, além do que está escrito na obra. Waugh (1984) assevera que Romances metaficcionais tendem a ser construídos com base em uma oposição fundamental e sustentada: a construção de uma ilusão ficcional (como no realismo tradicional) e o desnudamento dessa ilusão. De outra maneira, o menor denominador comum da metaficção é, simultaneamente, criar uma ficção e fazer um comentário sobre a criação dessa ficção.

Os dois processos são mantidos em uma tensão formal que rompe com as distinções entre ‘criação’ e ‘crítica’ e as associa aos conceitos de ‘interpretação’ e ‘desconstrução’ (WAUGH, 1984, p.6). Ou ainda, a metaficção, além de comentar criticamente os processos de construção da obra literária, ela possibilita vários desdobramentos analíticos, uma vez que o realismo

maravilhoso sugerido nesta leitura como temática, consiste em ser um. Os desdobramentos podem ser multiplicidades de leituras como uma série infinita de *babushkas* que são bonecas tchecas que se encaixam umas dentro das outras. Pensar a metaficção como um recurso estético é relacioná-la com a intertextualidade e com a metalinguagem, com isso: “O autor metaficcional é altamente consciente de um dilema básico: se ele ou ela se propõe a representar o mundo, ele ou ela percebe rapidamente que o mundo como tal não pode ser representado. Na ficção literária é possível representar apenas os discursos desse mundo.” (WAUGH, 1984, p. 3).

Conforme foi dito acima por Waugh (1984) o discurso metaficcional consegue representar o mundo não como é de fato, porque não há essa possibilidade, uma vez que são os discursos a respeito desse mundo que serão apresentados. Nessa ótica, Borges, através da narrativa, traça meios para representar o mundo real sem que pareça uma representação mimética, mas sim um discurso que permeia a realidade e a ficção.

Segundo Bernardo (2010), pode-se caracterizar a metaficção como uma autoconsciência irônica e de certo modo trágica. Se a partir desse conceito é possível verificar a autoconsciência para entender do começo ao fim o conto “O Aleph”, pois, o narrador-personagem mostra que ao ser tocado por Aleph, tem a visão da autoconsciência amplificada e o desejo de que isso não volte a acontecer, por ser algo tão fora do comum e por ter sido revelado por alguém que represente a cisão de uma possível realização amorosa. Assim as múltiplas narrativas dentro de narrativas proporcionam o caráter metaficcional e metalinguístico, visto que possibilitam ao leitor um leque de interpretações; afinal, o conto passeia por diversas temáticas, como se pode verificar no fragmento abaixo, que mostra a relação da vida de Borges com uma epopeia:

Uma única vez em minha vida tive ocasião de examinar os quinze mil dodecassílabos do Polyolbion, essa epopeia topográfica na qual Michael Drayton registrou a fauna, a flora, a hidrografia, a orografia, a história militar e monástica da Inglaterra; estou certo de que esse produto considerável, mas limitado é menos tedioso que o vasto projeto congênere de Carlos Argentino. Este se propunha versificar toda a redondez do planeta; em 1941, já tinha dado conta de alguns hectares do estado de Queensland, mais de um quilômetro do curso do Ob, um gasômetro ao norte de Veracruz, as principais casas de comércio da paróquia de Concepción, a chácara de Mariana Cambaceres de Alvear na rua Once de Setiembre, em Belgrano, e um estabelecimento de banhos turcos não longe do renomado aquário de Brighton (BORGES, 2008, p. 150).

O conto está repleto de intertextualidade e traz consigo a necessidade de fazer uma leitura a mais para uma compreensão ampla do texto, pois Borges consegue transformar o conto “O Aleph” em uma forma de desvelamento do ser tanto para o narrador quanto para o leitor, o que a princípio causa um certo conflito quando ele prefere esquecer da existência de Aleph e voltar para a realidade sem nada ter acontecido. É essa autorrevelação tão presente na metaficção abre caminhos para se pensar na narrativa como um espelho além de uma materialização do mundo pela linguagem, mas como um caminho a ser desvendado que pode acontecer de maneira direta ou por labirintos que às vezes não têm saída e que requerem uma capacidade de ir além da escada circular.

E o narrador-personagem termina o conto revelando o impacto que o Aleph representou e se vale da analogia da escada para revelar o caráter metaficcional, já que, em vez de prosseguir nesse labirinto infinito, ele em um primeiro momento, após o choque revelador do portal, fez com que ele desejasse esquecer de tudo e voltar ao caráter narcísico que o confortava, caráter esse que apenas revela as condições mais triviais como a morte de Beatriz ou a sua implicância com Carlos. Com o desenrolar da narrativa percebemos que o desejo de se desfazer das memórias aconteceu somente depois de algum tempo.

O fragmento abaixo corresponde ao fim da relação com aquele ponto de culminância com o infinito, com todas as possibilidades de verdade que tanto o incomodaram, por medo de não saber lidar com as inúmeras informações que foram apresentadas. Assim, o esquecimento se torna o melhor caminho:

Neguei-me, com suave energia, a discutir o Aleph; abracei-o, ao despedir-me, e repeti-lhe que o campo e a serenidade são dois grandes médicos. Na rua, nas escadarias de Constitución, no metrô, pareceram-me familiares todos os rostos. Tive medo de que não restasse uma única coisa capaz de surpreender-me, tive medo de que não me abandonasse jamais a impressão de voltar. Felizmente, depois de algumas noites de insônia, agiu outra vez sobre mim o esquecimento (BORGES, 2008, p. 160).

A metaficção em Borges é uma transmutação da poética e isso representa a relação do olhar para o realismo maravilhoso como um desdobramento para a análise da escrita borgeana. A partir desse raciocínio podemos pensar na leitura do conto como uma reconstrução das possibilidades de vivência para o homem, logo a compreensão a partir de um meio real representativo com caminhos labirínticos para a inferências de temas que pairam a vida humana e sobretudo compreender a finitude do ser diante do maravilhoso que é o universo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o estudo foi possível verificar que o conto “O Aleph” tem características que podem ser apontadas para uma ficção que se volta sobre si mesma e que rompe com a ilusão de realidade criada pelo romance realista do século XIX e a partir dessa abertura conseguimos compreender o que foi proposto no texto, que é analisar a metaficção através do olhar do realismo maravilhoso para a compreensão da narrativa como um espaço labiríntico. Depreendendo isso, podemos perceber que a narrativa acontece por meio de um labirinto de palavras que conduzem o leitor a várias possibilidades de significações e ressignificações para o conto “O Aleph”. É através dessas inúmeras possibilidades que a metaficção ultrapassa o caráter mimético no que diz respeito à representação do mundo, afinal a construção cíclica da linguagem no texto permite ao leitor a contemplação de vários espaços e conceitos representativo do mundo.

## REFERÊNCIAS

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010

- BORGES, J. L. *O Aleph*. In: BORGES, J. L. *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 261- 287.
- CARPENTIER, Alejo. *Do real maravilhoso americano. A literatura do maravilhoso*. Tradução de Rubia P. Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Vértice, 1987.
- CARPENTIER, Alejo. Prólogo. In: *El reino de este mundo*. Disponível em: <[http://www.lahaine.org/amauta/b2img/Carpentier%20\(EI%20reino%20de%20este%20mundo\).pdf](http://www.lahaine.org/amauta/b2img/Carpentier%20(EI%20reino%20de%20este%20mundo).pdf) . Acesso em: 28 de novembro.2018.>
- CHIAMPÌ, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso. Forma e Ideologia no Romance Hispano Americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Debates, 160)
- HUTCHEON, L. *Narcissistic Narrative: The metafictional paradox*. London And New York: Routledge, 1991.
- MAGRITTE, René. *Ecrits complets*. Paris: Flamamarion,2001.
- MARTINS, Geraldo Magela. *Freud e Borges: a escrita do sonho*. In: Rádio Dourados, MS, v. 3, n. 5, p.29-38, jan./jun. 2009, p. 01-10.
- MIRANDA, Wander Melo. *Ficção Virtual*. Revista de Estudos de Literatura. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG / Centro de Estudos Literários, 1995. p. 13-17.
- MONEGAL, E. R. *Borges: uma poética da leitura*. Prefácio de Irlemar Chiampì. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- ROAS DEUS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- WAUGH, P. *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. London New York: Routledge, 1984.
- TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

RECEBIDO EM 15/10/2019 E APROVADO EM 20/01/2020



# A CRÔNICA COMO FERRAMENTA DE DEBATE CULTURAL, MACHADO DE ASSIS E HISTÓRIA DE QUINZE DIAS

ANTONIO EUCLIDES V. DE P. E N. HOLANDA \*

ANA MARCIA A. SIQUEIRA \*\*

JEAN-PAUL GIUSTI \*\*\*

**RESUMO:** O presente artigo analisa o papel político de Machado de Assis a partir de uma função que lhe ocupou muitos anos, mas que tem sido relegada a papel secundário: o cronista. A partir dos conceitos de Bourdieu de campo literário e poder simbólico, argumenta-se que Machado de Assis posicionou-se politicamente no intuito de promover uma ampla política cultural, capaz de construir meios e estruturas capazes de desenvolver as artes no país.

**PALAVRAS-CHAVE:** Machado de Assis; Crônica; Bourdieu; Campo literário.

CHRONICLES AS TOOLS OF CULTURAL DEBATES: A STUDY ON A PIECE BY MACHADO DE ASSIS.

**ABSTRACT:** This article analyzes the political role of Machado de Assis from a function that has occupied him for many years, but which has been relegated to a secondary role: the chronicler. By using Bourdieu's concepts of literary field and symbolic power, it is argued that Machado de Assis positioned himself politically to promote a broad cultural policy. He aimed to build structures, both material and symbolic, to develop the arts and to enhance education in Brazil.

**KEYWORDS:** Machado de Assis; Chronicle; Bourdieu; Literary field.

\*Doutorando em Literatura Comparada pelo programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal do Ceará. Atualmente, realizando visita de pesquisa junto à Université Lumière Lyon 2 – França. *E-mail:* euclidesvega@alu.ufc.br.

\*\*Professora associada do Departamento de Literatura e da Pós-Graduação em Letras (PPGLetras) da Universidade Federal do Ceará. *E-mail:* ana.siqueira@ufc.br

\*\*\*Professor na Université Lumière Lyon 2 na área de Língua Portuguesa, Literatura de Língua Portuguesa e Intercompreensão de Línguas. *E-mail:* jean-paul.giusti@univ-lyon2.fr

## INTRODUÇÃO

A crônica é um gênero literário de natureza peculiar, híbrido, ao entrelaçar “história” e literatura. Nenhum gênero fez uma evolução ao mesmo tempo tão bem marcada e tão difusa quanto a crônica. Originalmente registro de reis e da história, com o tempo ela foi se transformando em um elemento social. O texto que era escrito por não mais do que dois autores, escolhidos para registrar oficialmente os tempos e as glórias do poder, foi lentamente se transformando no gênero de todo dia, do escritor em seu cotidiano. Desceu do palácio, do registro oficial dos acontecimentos do reino para o breve comentário sobre um fato do cotidiano, para o “rés-chão”, onde a encontra Candido (1992)<sup>1</sup>.

A relação com o jornal e a finalidade inicial, de certo modo utilitarista, de divertir e agradar os seus leitores não impediram o desenvolvimento do gênero e a conquista de um espaço na modernidade. Pelo contrário, o hibridismo e a versatilidade têm garantido sua presença em diferentes mídias. Ao se transformar, a crônica descortinou outra forma de retratar a história, entendida ora como registro político, ora como registro cronológico, ora como registro social; por essa razão, muitas são as vezes que a crônica é confundida com o registro do seu tempo. No entanto, só é possível compreender a crônica quando lida para além da sua natureza de registro. A crônica não é uma “entrada do cartório do tempo”. Do ponto de vista político e governamental, ou seja, para os registros dos reis, são principalmente as leis<sup>2</sup> e os documentos oficiais que registram o tempo e a ação política.

A crônica<sup>3</sup> é a cara do cotidiano; reporta-se ao clima e ao humor do autor; por vezes dirige-se ao humor do leitor, ou ainda dobra-se em um metatexto. Crônica, autor e leitor formam um diálogo de múltiplas vozes. Essa construção, que parece tão cotidiana, como de conhecidos que se encontram em uma praça para conversar, guarda elementos polissêmicos próprios de um texto literário. À natureza lírica de ver o excepcional no cotidiano, que faz da crônica um texto literário, somam-se o estético e o retórico, ao mesmo tempo um registro e um comentário do seu tempo. A crônica é uma obra de arte literária. Enquanto gênero textual, define-se mais por sua estética e por sua plasticidade retórica. Esse elemento, muitas vezes etéreo, confere a permanência da crônica para além da figura do seu primeiro leitor<sup>4</sup>.

Há chuva; eu bem sei que de quando em quando caem algumas canadas d’água; mas

---

1 Enquanto Candido (1992, p.13) encontra a crônica como texto mundano, que desceu do registro palaciano para o cotidiano das ruas, Marília Rothier Cardoso (1992, p.137) observa que a ligação entre o medieval e o presente está também inserida na forma como a crônica, texto leve, cuida do tempo e de seu registro.

2 A lei, bem como os demais registros públicos de caráter governamental, carregam em si um aspecto textual distinto. São textos que adquirem a classificação de performativos (Austin, 1975); isto é, ultrapassam o papel, tornam aquilo que registram em uma verdade. Mais adiante vai-se perceber como esse elemento é problemático no contexto social brasileiro.

3 Dentre os diversos exemplos de começos em que o cotidiano despenca sobre o leitor como quem se encontra na rua com um companheiro que lhe reclama do estado das coisas, pode-se apontar esse, de 10 de julho de 1864: “O folhetim não aparece hoje lépido e vivo; aparece encapotado, encarapuçado e constipado. Também constipado? Também. O folhetim é homem, e nada do que é humano lhe é desconhecido: *Homo sum et nihil humanum a me alienum etc.* Não há organização, nem mesmo a do folhetim, que resista às alternativas do termômetro e aos caprichos do inverno fluminense, podendo, aliás, resistir aos caprichos das damas e às alternativas da política” (ASSIS, 2015, p.129).

4 Todo estudo crítico da crônica deve ter em mente a intrínseca relação entre autor e leitor imediato. A crônica, ao longo de sua evolução, sempre teve um leitor em mente. Nos primórdios, esse leitor era o mantenedor dos registros do tempo; com a modernidade e a ascensão da burguesia, ele tornou-se o consumidor de jornais. Para esse leitor, o texto era escrito de forma despretensiosa, sem que, necessariamente, implicasse longas releituras; ainda que fosse capaz de produzir graves reflexões.

o sol vingasse desses intervalos, carregando a mão quando lhe chega a vez. Por fortuna, o ano não é bissexto, de maneira que o Fevereiro apenas nos perseguirá com 28 dias. É uma consolação. O dia 1 de Março pode ser quentíssimo, horroroso; mas é uma consolação pensar a gente que está em Março, que o verão vai despedir-se por alguns meses! No meio de todo este fogo, foi agradável saber que as chuvas já caem no interior do Ceará. Ainda bem! Venham elas lá e cá, mas sobretudo lá, onde tantos milhares de irmãos nossos se viram a braços com o terrível flagelo. Nós temos o recurso de não morrer de fome; mas eles? Agora é tratar de evitar outras. (ASSIS, 2009b, p. 282)

No primeiro momento desse trecho, retirado de *História de quinze dias*<sup>5</sup>, nota-se o traço dialogal da crônica. “Bem sei que de quando em quando caem algumas canadas d’água” é a forma de o autor responder a um interlocutor que lhe admoeste por estar reclamando do calor. Ao mesmo tempo, nota-se que, de forma singela, o cronista Machado, ao reclamar do calor do verão no Rio de Janeiro, emenda um comentário sobre o fim da seca no Ceará. Os dois comentários, um sobre o clima compartilhado com o leitor, outro sobre uma notícia acerca de uma província, entrelaçam-se, com um arremedo retórico de colocação política: que se evitem novas secas, ou misérias e sofrimentos para irmãos nordestinos.

A crônica é a “escrita do tempo” (SOUZA NEVES, 1992), compartilha o cotidiano de seus leitores, trata dos assuntos e temas pertinentes às conversas de seu tempo corrente. Esse é um traço marcante da crônica durante o século XIX, quando a crônica “ao correr da pena” é escrita em folhetim sobre as notícias daquela comunidade. Entre o século XIX e começo do século XX, o número de leitores, que era diminuto, era também uma aproximação do número de agentes democraticamente políticos. Eram os letrados que participavam dos debates, também eram só eles que podiam votar. “E se certamente são alguns dentre os letrados os que imprimem direção à República e à sua capital, cabe lembrar que a crônica, por seu estilo literário próprio como pelo suporte de sua difusão, o jornal, atinge um número maior de leitores que qualquer outro gênero.” (SOUZA NEVES, 1992, p.80). Nesse contexto, ela foi utilizada por alguns escritores como sutil estratégia educativa sob roupagem amena, por vezes, aprazível, por vezes, irônica ou incisiva.

A crônica não é apenas o espírito de seu tempo<sup>6</sup>, mas é também comentário, posicionamento político. Nas crônicas, os autores, produtores e membros do campo literário<sup>7</sup> podem posicionar-se politicamente em relação às questões públicas. Os escritores comentam seu tempo

5 História de quinze dias é um ciclo de crônicas publicadas por Machado de Assis entre 1876 e 1878 no jornal *Ilustração Brasileira*. Durante esse ciclo, Machado de Assis retoma o pseudônimo de Manassés, que já utilizara na publicação de artigos e contos publicados no jornal *A Época*. Essa solução autoral não parece sugerir a busca por anonimato, mas sim a configuração de um elemento significativo para o ciclo das crônicas. Seu significado estaria relacionado ao evento do tempo. O nome Manassés está ligado, de maneira histórica e etimológica, a uma origem bíblica. Seria referência a um dos filhos de José, neto de Jacó e fundador de uma das doze tribos de Israel. Seu nome também estaria relacionado ao esquecimento, conforme sugere Miranda Pereira (2009).

6 Enquanto espírito do seu tempo, a crônica paradoxalmente afasta-se e aproxima-se da condição de “registro de uma memória”. Afasta-se porque centrada em seu diálogo presente, com o leitor presente; aproxima-se porque registra para a posteridade o que se pensava naquele tempo.

7 Bourdieu, entre outras obras, vai tratar dos conceitos de *campo* e de *campo literário* em *Language et pouvoir symbolique* (2001) e *As Regras da arte* (1996). Dessas obras depreende-se a formação de um sistema amplo de escrita, com poder e capitais próprios, mas também de um determinado grau de poder político desenvolvido e utilizado pelos agentes desse campo. Assim, escritores consagrados ou bem quistos conseguiriam simbolicamente influir no conjunto geral da sociedade.

como registro e como crítica, avaliando quais caminhos devem tomar os indivíduos e o poder público a fim de valorar elementos que reputam essenciais para a sociedade. Contudo, esse papel educacional da crônica, principalmente no Brasil do século XIX e durante a transição, é costumemente esquecido pela crítica especializada. Como ainda não recebeu a devida atenção, esse trabalho busca contribuir para a discussão dessa perspectiva a partir de Machado de Assis.

Esse espírito pedagógico é revelado pelo autor de *Dom Casmurro* em “Reforma pelo jornal”, quando escreve:

A primeira propriedade do jornal é a reprodução amiudada, é o derramamento fácil em todos os membros do corpo social. Assim, o operário que se retira ao lar, fadado pelo labor quotidiano, vai lá encontrar ao lado do pão do corpo, aquele pão do espírito, hóstia social da comunhão pública. A propaganda assim é fácil; a discussão do jornal reproduz-se também naquele espírito rude, com a diferença que vai lá achar o terreno preparado. A alma torturada da individualidade ínfima recebe, aceita, absorve sem labor, sem obstáculo aquelas impressões, aquela argumentação de princípios, aquela arguição de fatos. Depois uma reflexão, depois um braço que se ergue, um palácio que se invade, um sistema que cai, um princípio que se levanta, uma reforma que se coroa (ASSIS, 2009a, p.60).

Se a reforma, a educação, será pelo jornal, a crônica é um espaço político em que o autor apresenta suas ideias, debate seus pontos de vista, se coloca enquanto agente político do espaço social. Essa condição social não some em razão da pouca diversidade de leitores, condição material do século XIX, pelo contrário, ampliar o público leitor e consumidor da arte torna-se uma atividade política que conduz ao engajamento de diversos escritores. Entre eles, o próprio Machado de Assis, que escreve sobre o recenseamento da década de 1870: “A nação não sabe ler. Há só 30% dos indivíduos residentes neste país que podem ler; desses uns 9% não leem letra de mão. 70% jazem em profunda ignorância. Não saber ler é ignorar o Sr. (...); é não saber o que ele vale, o que ele pensa, o que ele quer; nem se realmente pode querer ou pensar...” (ASSIS, 2009b, p. 85).

A crônica faz-se um elemento textual convergente de diversas realidades. Por um lado, enquanto elemento cultural, a crônica é manifestação artística, tem a função, entre muitas outras, de divertir e aliviar as leituras do folhetim onde está impressa. Por outro lado, possui uma forte composição política, sendo o folhetinista o manifestante de uma posição política, defensor de um posicionamento político. Esse cruzamento de funções é ainda matizado pelas diversas intertextualidades presentes na crônica. O cronista debate assuntos diários, cruzando seu texto com notícias jornalísticas; com eventos artísticos, como o teatro, ou a música, criando uma interrelação artística; ao mesmo tempo, remodela textos administrativos e legais, saindo e voltando ao campo artístico. Dessa forma, o gênero se mostra múltiplo, adquirindo finalidades jornalísticas de debate e informação, finalidades artísticas de entretenimento, tudo em um só texto, redigido a partir de elementos retóricos e estéticos. Além disso, no caso da crônica<sup>8</sup> de

---

<sup>8</sup> A crônica então encaixa-se dentro do conceito de mídia, enquanto fenômeno de comunicação de massa. Ela deve ser compreendida não apenas pelo número de leitores, mas pela simultaneidade da leitura e pelo engajamento no conteúdo. No caso brasileiro de fins do XIX, esse engajamento era paradoxal, ao mesmo tempo que atingia uma pequena parcela da população, encontrava grande parte da elite política.

Machado de Assis, cujo projeto de atividade jornalística é, desde o começo, o de uma “reforma pelo jornal”, esse conjunto simbólico ainda possui uma função educacional.

Dentro das bandeiras essenciais para essa classe política de produtores culturais - escritores, músicos, teatrólogos - está o cultivo da arte. Esse é um tema de forte posicionamento político e mesmo pedagógico. A apreciação estética, a formação do público, a construção de espaços para aprendizado e conhecimento das produções artísticas, esse conjunto de temas é relevante aos escritores e intelectuais desse período, que veem nessa questão um dos caminhos para a construção do país. Os escritores agem, enquanto grupo, em favor de um projeto de país que desenvolva as artes<sup>9</sup>. Desse cenário de posicionamento político e de construção de uma arte brasileira, pode-se encontrar a força do escritor agindo em favor de um projeto de país em que se desenvolva artes. A crônica de 1º de janeiro de 1877, que compõe o ciclo de *História de quinze dias*, originalmente publicada na revista *Ilustração brasileira*, condensa bem essa tomada de posição.

Em *História de quinze dias* (2009b), o cronista Machado de Assis assume em seus textos essas diversas interrelações possíveis. Artista, escreve suas crônicas com evidente projeção literária. O texto possui diversas camadas interpretativas desde o primeiro instante, como na escolha do título do ciclo e pelo pseudônimo. Há um jogo de memória e esquecimento, mais pertinente à ficção e ao memorialismo do que à crônica. Da mesma forma, esse ciclo de crônicas teria uma ligação com o tempo distinta da pretensa aleatoriedade do “correr da pena”:

O título, aparentemente casual, ligava-se à própria definição clássica de crônica. Na acepção dos antigos cronistas do século XV e XVI, ela se caracterizava por fazer simples registro ou narração dos fatos vistos ou vividos – assemelhando-se, dessa forma, à história tal como concebida no século XIX. O nome atribuído à coluna indicava, desse modo, a intenção de acompanhar os acontecimentos do período e de retratá-lo nesses textos quinzenais, cumprindo as obrigações básicas do gênero. Ao adotá-lo, no entanto, o cronista não deixava de dialogar também com os intuitos mais amplos da revista de que fazia parte. Em vez de simplesmente escrever textos “ao acaso”, ou de chamá-los de “notas” ou “comentários”, como fizera em ocasiões anteriores, optava por um título associado ao mesmo tempo à grandeza e à objetividade. Em uma publicação que tinha por programa expor as grandezas do Império brasileiro, Machado ordenava a sua série com a força da história, uma das bases principais de afirmação da nacionalidade (MIRANDA PEREIRA, 2009, p.13).

Da mesma forma que a natureza original da crônica era registrar os eventos para que não fossem esquecidos, era próprio de sua natureza brasileira, ligada ao folhetim, comentar o que era cotidiano. Ao registrar o cotidiano, marcava os eventos mais relevantes do país. No entanto, essa regularidade e hodiernidade temática sugeria que tudo era transitório. Dessa forma, Manassés assume diversas vozes, podendo ser o que guarda o mais relevante da quinzena, o que lembra o que vem sendo esquecido, ou o que descreve aquilo que cairá no esquecimento.

---

<sup>9</sup> O desenvolvimento de uma política cultural brasileira era uma das ferramentas de destaque, e uma das arenas de disputa, das diversas questões estéticas por que os artistas brasileiros passavam no século XIX. O prefácio de “Sonhos d’ouro” (José de Alencar) e “Instinto de nacionalidade” (Machado de Assis) são apenas alguns exemplos das questões estéticas debatidas naqueles anos e que incorporavam elementos de uma conformação de uma estética nacional, bem como de uma arte nacional. Não parece coincidência que tanto Alencar como Assis tenham sido cronistas, uma vez que o posicionamento político da classe letrada passava pelo jornal.

Na crônica de 1º de janeiro de 1877, Manassés cuida do tempo e da arte construindo uma crônica cuja coerência é estabelecida em diversos níveis. À primeira vista, a crônica segue a estrutura dos demais textos de *Histórias de quinze dias*, sequenciada em partes que se relacionam formalmente entre si. Inicia-se com uma carta aberta ao bispo; o assunto são os sinos da igreja da Glória. Manassés segue para um conjunto de notícias velhas, no qual comenta a lei que determinava a construção de um teatro. Seguida a esta “notícia morta”, o autor fala de “coisa novíssima”, o boato sobre novas descobertas das relíquias do Morro do Castelo. Por fim, termina dando notícia dos touros que “assentaram residência entre nós”, ou seja, comenta sobre as corridas de touros.

Os quatro tópicos parecem estar isolados, com transições tênues entre si. Seriam tópicos de uma conversa de amigos na praça, em que um assunto passa a outro de maneira quase aleatória, conduzida pelos eventos e pelas lembranças. Assim o autor dirige-se ao Sr. Bispo motivado pelo livro que foi publicado na última quinzena; comenta sobre o teatro em razão de uma antiga folha solta da *Revista Popular* que lhe caíra às mãos; volta do passado ao presente porque “um destes dias acordamos com notícia de que, cavando-se no Morro do Castelo, descobriram-se galerias que iam ter no mar”; e chega aos touros porque “tem havido muito entusiasmo”. À primeira leitura, é bem um texto que segue as vontades da pena, mas guarda um projeto e uma mensagem. Nessa crônica, em especial, a mensagem está centrada totalmente em uma agenda política de defesa das artes, sendo o tópico sobre teatro seu núcleo argumentativo.

## A MISSIVA

Simulando uma crônica cotidiana, Manassés, motivado pela recém-publicação do livro *O Rio de Janeiro, Sua História e Monumentos*, escreve uma carta ao Sr. Bispo para tratar de um tema prosaico: os sinos musicais. O tema parece querer destacar-se pela natureza de urbanidade, os sons e os barulhos que os sinos da igreja produzem na sociedade; mas a questão, na verdade, é estética, como o é toda a argumentação.

Os sinos musicais não eram novidade na cidade. O mesmo Manassés comenta o caso da igreja da Lapa dos Mercadores, que era uma “igreja modesta, metida numa rua estreita, fora do movimento, pouco conhecida de uma grande parte da população. Um dia deu-se o luxo dos sinos musicais; e dentro de duas semanas estava célebre.” (ASSIS, 2009b, p. 148). Essa celebridade da igreja provocada pelo elemento exterior, os sinos musicais, em vez da relevância do culto, era um fenômeno negativo. Para ele, não caberia o uso de sinos musicais na igreja. O lugar de culto assemelhava-se a um teatro, atraindo para a missa:

as meninas, cujos pais, por um santo horror às comédias, não as levavam ao Alcazar, tinham o gosto de dividir o pensamento entre a Rua Uruguaiana e Rua da Amargura, isto sem cair em pecado mortal, porque em suma, desde que Offenbach podia entrar na igreja, era natural que os fiéis contemplassem Offenbach (ASSIS, 2009b, p. 149).

Tem-se então uma questão de espaço estético ao mesmo tempo em que se destaca a estética de uma existência humana e urbana. No fundo, Machado propõe ao leitor que as categorias

de vida social são compartimentadas. Cada coisa ao seu tempo, cada evento em seu espaço. Se o espaço religioso, grave e sisudo, não deve ser invadido pelo mundano, também a arte laica, cotidiana, não deve ser avaliada por elementos alheios ao estético, como, por exemplo, terem tocado nas igrejas<sup>10</sup>.

Momentos antes, na mesma crônica, Manassés menciona a igreja da Glória, onde informa que fora construída uma torre, sobre a qual faz o seguinte comentário: “Que lhe pusessem a torre, uma torre por cima daquela fachada, foi ideia, piedosa decerto, mas pouco de aplaudir-se. Não há talvez segundo exemplo debaixo do sol; tudo aquilo *hurle de se voir ensemble*. Contudo, repito, se a arte padece, a intenção merece respeito” (ASSIS, 2009b, p. 148). O cronista está ainda equilibrando elementos distintos, a piedade e o caráter religioso face à beleza, a concepção estética. “Se a arte padece, a intenção merece respeito” é a frase que aponta para o fio condutor da análise estética de Manassés.

No caso da torre, a estética da igreja fora sacrificada para fortalecer o caráter piedoso; no caso dos sinos musicais da igreja, nem estética nem culto seriam beneficiados. As músicas de teatro têm seu lugar na cultura, mas esse espaço é fora da igreja. Ao serem inseridos na liturgia religiosa, os sinos “têm uma linguagem secular, uma harmonia única”, que o autor entende ser capaz de gerar gravidade, austeridade. A mudança desse mecanismo, a importação de um elemento estranho para esse meio poderia, para Manassés, “quase mudar a feição do culto” (ASSIS, 2009b, p. 150). Trata-se de uma compreensão estética que vincula arte e harmonia, ao mesmo tempo que observa o homem como sendo um conjunto íntegro com funções distintas. O homem não deve estar no teatro e na igreja com o mesmo *animus*. Da mesma forma, os elementos que se comunicam a essa audiência devem preservar sua territorialidade artística, apresentar-se nos meios adequados.

Posto que fé e estética separam-se, não deve o culto valer-se da popularidade das músicas para encher como um teatro. Os espaços e as intenções dos públicos devem ser diferentes; a austeridade da missa exige uma harmonia uníssona de sinos. Do modo inverso, não é a adequação a um espaço clerical que valida uma obra de teatro. Manassés carrega de ironia machadiana a menção aos pais que, não aceitando as filhas nas comédias, permitem que elas ouçam música nas igrejas.

Enquanto posicionamento político, é relevante observar o dito, o implícito e o silêncio. O dito está encaminhado ao Bispo, uma forte oposição aos sinos musicais. Implícita na ironia do narrador está a demonstração de uma visão estética formada. Para Manassés, a arte mede-se em si mesma, em sua qualidade. A avaliação estética de uma música não é possível de ser determinada pelo espaço onde ela é tocada. A menção a Offenbach é irônica por isso. Autor de operetas, sua obra tem vínculo simbólico forte com arte de consumo rápido, muitas vezes de temática ou estética licenciosa. Sua transposição para a Igreja revela uma sociedade de preocupação moralista simplória e ausência de formação estética. A referência a Offenbach também é reveladora da má-formação e dos maus hábitos brasileiros. O autor, na opereta *Le Bresilien* (1863), satiriza o brasileiro rico e esbanjador, que tudo roubou no Brasil para de tudo ser roubado em excessos em Paris. Esse comportamento tipificado do brasileiro dialoga com a imagem

10 Sapiro (2011, p. 95) analisa a forma como a França estabelece o mesmo debate entre religião – culto e dogma – face à questão da moralidade. O objetivo desse primeiro debate francês acontecendo em meados de 1820, é estabelecer uma moralidade universal que contenha, ou seja, que sirva de critério de julgamento dos textos artísticos.

implícita de um público incapaz de apreciar obras cuja estética não apele ao fascínio rápido da nascente cultura de massa.

O não-dito também é revelador. Até esse momento, embora o cronista não tenha ainda dado notícia de outros elementos culturais, pode-se ler o cenário cultural do Rio de Janeiro a partir dos seus elementos subjetivos. Os produtores não têm conhecimento estético, o que resulta em músicas estrangeiras e construções desarmônicas. O público não sabe apreciar arte, acredita que música pode ser pecado ou salvação, a depender de onde é tocada, e tudo festeja se há popularidade, como no caso dos sinos da Lapa dos Mercadores. O poder público, na figura do Sr. Bispo, precisa ser chamado à ação em favor dos interesses da sociedade. Isso leva ao centro da leitura machadiana sobre a cultura do Rio de Janeiro.

## O PANFLETO

O segundo momento do texto produz uma quebra na concepção de crônica. O resgate de textos antigos ou guardados que voltam à tona<sup>11</sup> é usual de formas ficcionais, mas as crônicas, que comentam os eventos próximos e cotidianos, não tendem a procurar o passado como elemento motivador da análise presente. Ainda assim, o autor retorna a essa notícia antiga:

A folha era justamente um pedaço da crônica. A data é de 26 de outubro de 1860. Já lá vão dezesseis anos, a vida de uma donzela, — metade do título de um melodrama, que por esse tempo ainda se representava: — Artur ou Dezesseis Anos Depois.

Vamos ao que importa.

A referida crônica no dia 26 de outubro de 1860 terminava com esta notícia: O Catete projetou aniquilar o teatro caricato, que arrasta pesada existência para as bandas de Botafogo, e ideou a construção de um belo templo, onde a arte dramática não fosse rodada e escarnecida por um punhado de verdugos. Apenas foi concebida a ideia, tratou-se logo de realizá-la; o Sr. Lopes de Barros incumbiu-se de traçar a planta do edifício, e com tanta perícia se houve nesta tarefa, que criou um modelo de perfeição.

A obra vai ser começada dentro de poucos dias, e cedo ficará concluída, presidindo à sua confecção a solidez, a elegância e a comodidade para o espectador. Dizem-me que a companhia do Ginásio, a única que tem compreendido a sua missão, é a escolhida para ali representar, revezando com a companhia lírica, que tivermos, depois de edificado o teatro.

Que resta de tamanho projeto? Nem talvez a planta.

A ideia foi rapidamente concebida, a planta executada; designou-se a companhia do Ginásio para ir representar no teatro novo; nada faltou, exceto o teatro (ASSIS, 2009b, p. 150).

A notícia começa com a boa nova de que o poder público implementara, de forma célere, uma política de desenvolvimento da arte ao promover a substituição de um teatro por outro mais arrojado e amplo, com capacidade física e acolhedor de uma companhia teatral capaz de desenvolver a forma dramática no país. No entanto, o projeto, tão rapidamente decidido e formalmente executado, nunca saiu do papel; na verdade, talvez até a planta do projeto tenha-se

<sup>11</sup> Estrutura semelhante está presente na advertência de *Esaú e Jacó*.



esvanecido.

O leitor encontra-se em um dos centros de atuação política<sup>12</sup> de Machado de Assis. O cronista revela o escárnio do poder público com a política de desenvolvimento artístico. A arte dramática é apresentada como uma atividade que tem um fim maior que o mero passatempo. A companhia do Ginásio “é a escolhida” para “representar” no novo teatro, porque só ela compreendeu “sua missão” enquanto companhia dramática. A “missão” a que se refere o cronista, parece evidente, ainda que não mencionada explicitamente, é a de apresentar uma arte que enriqueça o público, em outros termos, é de realizar apresentações capazes de educar o público na riqueza artística e estética<sup>13</sup>. Se o cronista tem uma posição política, o que é diferente de uma argumentação polemista, mas não distante de uma atuação crítica frente ao poder público, isso se dá porque ele preenche um campo social específico. Machado de Assis é um intelectual cuja arena política é o folhetim de jornal; seus escritos nessa seara, embora desde cedo proponham-se a não gerar polêmicas, fornecem uma voz ativa no debate público. Como bem observa Zapatero,

Não apenas na relação com a obra literária há de calcular-se a importância da escrita jornalística machadiana. Também há de levar-se em conta que graças às crônicas que pontualmente foi publicando nos diversos meios de comunicação nos quais colaborou, o escritor foi consolidando-se como intelectual capaz de criar opinião na esfera pública. De fato, Machado sempre concebeu os meios de comunicação como instrumentos de mudança social (ZAPATERO, 2013, p. 162).

Os jornais são o espaço em que o autor trabalha para promover suas pautas políticas, aquilo que entende ser boa medida para o país. Machado mantém uma posição política coerente de melhoria da população e da situação do país a partir do letramento e do desenvolvimento da cultura<sup>14</sup>. Em *História de quinze dias*, como ficou evidente no caso da seca e do letramento, o escritor assume um posicionamento político. No caso em análise, ele reclama do atraso do cumprimento de uma decisão do governo, no atraso da construção de um teatro. Sem ele, fica impossibilitada a missão de educar a partir de uma boa política teatral. A planta nunca concretizou-se em teatro; assim não se construiu a formação da população. Os dezesseis anos que se passaram dialogam com o leitor, informado do que não foi feito pelo Catete, mas também dialogam dentro do texto, com a carta ao bispo. Quando o leitor relaciona a ausência de política às meninas levadas pelos pais para ouvir músicas nas igrejas por não poderem frequentar as comédias, o texto se enriquece em coesão simbólica, fortalecendo o posicionamento político do autor.

Contudo, se o intelectual Machado de Assis promove a defesa de políticas públicas para

12 O escritor, nesse caso, não é um agente político em sentido estrito. Ao contrário de escritores políticos, como Joaquim Nabuco, o cronista discute sua realidade a partir do campo literário, enquanto agente de um corpo social específico. Nesse sentido, enquanto debate sua realidade, o cronista posiciona-se e promove suas posições políticas. Enquanto membro de uma classe cujo capital é simbólico, intelectual, estético, o escritor é membro da elite intelectual, a razão por ser ouvido é “ter bom gosto”, ter retórica, saber expressar-se bem com as palavras. Essa posição de intelectual permite ao cronista promover plataformas políticas e educação de seu público a partir daquilo que chama “reforma pelo jornal”.

13 Relevante ter em mente que o conceito de educar aqui ainda está eivado de um elitismo, mas principalmente de um eurocentrismo. Mesmo Machado de Assis não foge dessa epistemologia eurocêntrica; se ele não se deixa levar pelo modismo, tampouco será capaz de promover uma estética fora dos conceitos europeus. Também deve-se observar que o que se chama educação não é, de forma alguma, uma proposta capitalista voltada para a instrução útil ao mercado. Trata-se de uma educação de espírito, cuja premissa é ainda platônica, em que haveria uma integridade nos conceitos de bem, bom, belo e justo, todos possíveis de serem adquiridos.

14 Esses temas são encontrados em diversos textos ao longo da carreira de Machado, como é o caso do artigo “A reforma pelo jornal”.

a defesa e propagação das artes e da cultura, os resultados dessas propostas são exíguos. Uma das razões dessa falta de resultados é a paradoxal realidade política e econômica brasileira, em que capital econômico e político não se alocam na mesma esfera de influência dos capitais simbólicos e culturais.

Bourdieu afirma que o direito é realizado a partir de uma aproximação entre os capitais simbólicos e econômicos, ou, em suas palavras, “a prática dos agentes encarregados de produzir o direito ou de o aplicar deve muito às afinidades que unem os detentores do poder simbólico aos detentores do poder temporal, político ou econômico” (BOURDIEU, 2004, p. 141). Desta forma, a consequência que se espera em uma sociedade é que a elite econômica seja ela, também, uma elite cultural, consumidora de produtos artísticos, interessada em questões educacionais e estéticas. Essa realidade, como o recenseamento mencionado anteriormente demonstra, não ocorreu no Brasil<sup>15</sup>.

O intelectual Machado de Assis utilizava seu capital simbólico de autor lido e festejado, de dominador da voz pública, senhor de opinião abalizada. Nesse sentido, propõe e argumenta a favor de uma ampla política pública de desenvolvimento de cultura e teatro, justificando esse investimento nos resultados futuros de uma população educada, civilizada, como se diria à época. Contudo, os elementos políticos, que configuravam as leis no império, estavam sujeitos ao desequilíbrio próprio e constante da história do Brasil. No contexto, o governo almeja um país que se aproxima do capital simbólico da “civilização”, contudo, o sistema político ocupa-se, realmente, de questões materiais. Em parte isso é o motivo por que as leis “são para inglês ver”, não apenas no setor econômico, mas no sistema de gastos do governo.

Do ponto de vista legal, cria-se um desequilíbrio pleno, em que a lei, que deveria ser um texto performático (AUSTIN, 1975), configura-se como uma ficção, uma ilusão. Assim constroem-se “teatros de papel”, plantas de edifícios que não se concretizam. Tem-se uma performance ficcional da própria lei, em que o capital simbólico dos intelectuais consegue adquirir o capital político das leis, mas não consegue confirmar essas leis em práticas reais. O grande teatro das sombras é também o jogo de cena político de valorizar um bem cultural, mas não promovê-lo materialmente. O mesmo irá ocorrer no momento seguinte, com as “reliquias do Morro do Castelo”.

## O MUSEU POSSÍVEL

O terceiro momento da crônica machadiana é uma síntese do que expresso pelo cronista até o momento. Como parte do programa de suas crônicas em *História de quinze dias*, Machado modifica novamente o assunto. A coesão interna do texto se dá ainda pela ideia de tempo, a “notícia morta” dá lugar a uma coisa “novíssima, posto que velhíssima; ou antes velhíssima, posto que novíssima”. O paradoxo proposital é essencial para continuar capturando o leitor, já que há

---

<sup>15</sup> A formação do Brasil e de suas elites percorreu um caminho que lhe é específico na história das Américas, e mesmo dos países descolonizados. Conforme nota José Murilo de Carvalho, as elites do Brasil independente mantinham uma forte homogeneidade técnica, formadas que foram em Coimbra e Lisboa (e depois em São Paulo e em Recife). No entanto, a essa homogeneidade técnica não se espelhava uma homogeneidade cultural e econômica. Essa é a paródia de *Le Bresilien*, em que o rico brasileiro é um sujeito desprovido de bom gosto. Os poderes econômicos, principalmente voltados à agricultura, apresentavam-se como um poder constrangedor das elites culturais, detentoras do poder simbólico. O fazendeiro, como está evidente no recenseamento, não era educado, letrado; mas seus interesses estavam principalmente ligados ao produto da terra e à formação de capital, isolado dos centros culturais, dos mercados artísticos. Era na correlação de forças desse binômio que se equilibravam as políticas públicas.

uma mudança substancial de abordagem sobre o tema nesse momento. Antes, Manassés debatia assuntos antigos, agora conta uma novidade:

Já daqui percebe o leitor que aludo às galerias que se encontraram no Morro do Castelo.

Há pessoas para quem não é certo que haja uma África, que Napoleão tenha existido, que Maomé II esteja morto, pessoas incrédulas, mas absolutamente convencidas de que há no Morro do Castelo um tesouro dos contos arábicos.

Crê-se geralmente que os jesuítas, deixando o Rio de Janeiro, ali enterraram riquezas incalculáveis. Eu desde criança ouvia contar isso, e cresci com essa convicção. Os meus vizinhos, os vizinhos do leitor, os respectivos compadres, seus parentes e aderentes, toda a cidade em suma crê que há no Morro do Castelo as maiores pérolas de Golconda.

O certo é que um destes dias acordamos com a notícia de que, cavando-se o Morro do Castelo, descobriram-se galerias que iam ter ao mar. A tradição começou a tornar-se verossímil. Fiquei logo de olho aberto sobre os jornais. Disse comigo: Vamos ter agora, dia por dia, uma descrição da descoberta, largura da galeria encontrada, matéria da construção, direção, altura e outras curiosidades. Por certo o povo acudirá ao lugar da descoberta.

Não vi nada.

Nisto ouço uma discussão. A quem pertencerão as riquezas que se encontrarem? Ao Estado? Aos concessionários da demolição? *That is the question*. As opiniões dividem-se; uns querem que pertençam aos concessionários, outros que ao Estado, e aduzem-se muito boas razões de um lado e do outro. Coagido a dar a minha opinião, fá-lo-ei com a brevidade e clareza que me caracterizam.

E digo: Os objetos que se acharem pertencem, em primeiro lugar, à arqueologia, pessoa que também é gente, e não deve ser assim tratada por cima do ombro. Mas a arqueologia tem mãos? tem casa? tem armários onde guarde os objetos? Não; por isso transmite o seu direito a outra pessoa, que é a segunda a quem pertencem os objetos: o Museu Nacional (ASSIS, 2009b, p. 151).

O trecho é construído a partir da ironia, como se o leitor tivesse a habilidade inata de avançar do conceito de novidade para as escavações no Morro do Castelo. Essa ironia continua também quando o cronista provoca os que creem nas riquezas dos túneis do Morro do Castelo. Leitor e pessoas incrédulas em tudo, exceto na lenda da riqueza do Morro do Castelo, aproximam-se. Afinal, espera-se que um desses crentes pense, imediatamente, nas escavações naquele lugar quando o autor menciona uma novidade.

Além da alegoria sobre a construção e a passagem temporal – existentes na construção da torre da igreja, no comentário sobre o teatro não construído e agora nas escavações que, para construir o progresso, descobrem algo já estabelecido, como uma tradição, ou um mito – outras simbologias surgem.

Para o leitor atual, notam-se elementos de uma sociedade técnica e urbana<sup>16</sup>. Os mitos deslocam-se do mágico para o material, as riquezas das Arábias agora seriam tesouros jesuítas.

<sup>16</sup> Para um leitor brasileiro de 2019, esse trecho ressoa fortemente com o debate de mitos urbanos, fake news e sobre o que é verdade no mundo midiático. Leitores descrentes de fatos comprovados, como a África e Napoleão, mas crentes em uma lenda urbana que não tem fundamento são traços constantes no século XX, mas que ganharam nova importância na feição de fake news nesse início de século XXI.

A igreja, mencionada no primeiro momento da crônica, não é mais herdeira dessa pretensa riqueza, que deve caber ao Estado, ou ao concessionário da obra. O mito, que se relaciona ao fantástico dos contos, mas se desfaz em evento menor, quase uma fofoca. Já não é mais mágico, estético, mas sim prosaico, a participação da população no evento é medida pela popularidade, como se fosse espetáculo. Pode ser popular, ao que “o povo acudirá ao lugar da descoberta”, pode ser impopular, como quando diz nada ter visto.

Como espetáculo, há uma trama, uma grande questão (*that's the question*). No caso, a questão é a quem cabe a riqueza ilusória que talvez exista por trás da lenda das pérolas do Morro do Castelo. Continua-se, assim, no terreno do prosaico, mas também no plano do comezinho, da não evolução cultural. A primeira parte da crônica iniciara-se com uma menção a um livro que contava a história da cidade do Rio de Janeiro; a segunda parte da crônica comenta sobre a ausência de desenvolvimento cultural dessa cidade, no vazio da não construção de um teatro. Agora o cronista fala da “tradição” que começa a ter cor de real. A lenda da riqueza embaixo do Morro do Castelo é uma história do próprio povo, como um evento a ser preservado, porque conta sobre a cidade em que se vive. No entanto, o debate sobre a preservação da cultura de uma cidade é tratado como uma questão menor: a de saber a quem cabe o tesouro.

O cronista é taxativo em sua posição. Da mesma forma que defende a construção de um teatro, para salvar e educar o público culturalmente, defende que o tesouro, se existente, integre o acervo do Museu Nacional<sup>17</sup>. Dentro dos planos alegóricos, não há lei de teatro se não se constrói um teatro. A performance legal tornou-se ficção, uma paródia de realidade. No mesmo sentido pode-se entender o Museu Nacional. Ao contrário do que aparenta, o museu não é seu prédio, mas seu acervo, por meio do qual conta-se a história, documenta-se a existência. É o acervo do museu que permite educar o cidadão, esse acervo é a construção política desejada por Machado, que acompanha a percepção de uma construção ampla de cultura para a população.

Essa população sem cultura, que não vai ao museu, que não tem teatro para ir, que julga a qualidade estética de uma música pelo lugar onde toca, essa mesma população que se enreda nas discussões superficiais sem tocar o cerne dos eventos, que desconhece os eventos mínimos do século, essa é a população que alimenta um mercado cultural tênue e raso, construído em cima de excitações momentâneas e emoções passageiras.

## AS BESTAS ENTRE NÓS

O último trecho da crônica de Manassés alude às corridas de touros. Constante crítico desse tipo de entretenimento, o cronista revela saber das corridas a partir de outros, ainda não as visitara. Seu relato é tomado de uma falsa urgência, como se quisesse simular as corridas; também de um sentido de incerteza, tomando outro sentido do que já foi feito anteriormente: uma leitura entre o factual e o opinativo, ou lendário, ou suposto pela comunidade.

As opiniões sobre os touros vão da empolgação do público, que os aplaude, para a desencrença com sua atuação como feras, afinal, os touros não seriam “de primeira bravura”. O texto é envolto em incertezas fáticas, que formam paralelo entre o que se passa na corrida de touros e no palácio da câmara (o edifício na Rua da Misericórdia):

---

<sup>17</sup> Em mais um momento de assustadora contemporaneidade, é possível fazer uma ligação direta entre o descaso com o passado que havia no século XIX e os eventos que culminaram com o incêndio no mesmo Museu Nacional, em 2018.

Os touros é que dizem não ser de primeira bravura. Alguns parecem ser de antes do pecado original, quando no Paraíso, os lobos dormiam com os cordeiros, há quem suspeite que um deles é simplesmente pintado em papel; touro de cosmorama. Ainda assim o público os aplaude, e aos capinhas, a quem lança charutos, chapéus e níquel. Dizem efetivamente que o pessoal é bom; eu ainda não pude ir lá, mas irei na primeira ocasião. Outras corridas se preparam na Rua da Misericórdia. Essas são mais animadas, os touros são mais bravos, os capinhas mais fortes. Se esta metáfora ainda não disse ao leitor que eu aludo à câmara temporária, então perca a esperança de entender de retórica, e passe bem (ASSIS, 2009b, p. 152).

A conclusão do texto caminha da corrida de touros para as soluções políticas do país, para o que é debatido na Câmara. Por um lado, não há pauta sobre o que é debatido na câmara, não se está discutindo qualquer projeto. O cronista está interessado em como os parlamentares comportam-se. São agressivos, bravos, interessados em conseguir suas vontades, é o que se depreende de sua retórica.

A conclusão retórica do cronista, que se mostra de mau-humor com seu leitor, amarra-se não apenas à passagem sobre as corridas de touros. O uso de metáfora liga-se, evidentemente, ao comentário sobre a aliteração “corridas concorridas”, mas também reporta às metáforas de toda a crônica. O texto debate, a todo momento, o papel das classes políticas nas decisões, principalmente no estabelecimento de uma política cultural. Observa-se que os touros se referem ora ao paraíso, ligando à questão eclesiástica no começo, mas também à Divina Comédia, aproximando o trecho sobre a corrida dos touros com um paralelo de cultura imortal. Esse contraste entre o lazer momentâneo, fácil, que não se perdura na alma do público e a obra de Dante sugere que a popularidade das corridas é fruto de uma má-formação cultural da população.

Concomitante à atenção das corridas, a câmara prepara-se para trabalhos, com políticos em disputa, mas sem que se conheçam projetos. Novamente a referência à Divina Comédia surge. Provocada pela aliteração, o trecho revela uma expectativa: há novidades a virem dos políticos. Observa-se, no entanto, que não há esperança, mas ironia. Já o leitor foi apresentado às leis que nada fazem pela cultura, e agora, paralelo ao estado da cultura, reduzida a touros mansos, tem-se novamente a câmara reunida em torno da política, mas não em torno de propostas. Manassés parece então terminar sua crônica com um silêncio irritado: a incapacidade do leitor em compreender as metáforas é em razão do mau estado da cultura no país. Sua consequência é, ainda mais, uma classe política autocentrada.

## CONCLUSÃO

Machado utiliza os jornais para escrever sobre desigualdades sociais e econômicas, sobre políticas, sobre cultura e mesmo sobre ecologia. A questão cultural é vista por Machado em duas perspectivas.

Por um lado, há a cultura como um elemento pessoal, um crescimento estético. Cada um pode crescer ao ter acesso à formação cultural e às peças esteticamente instigantes. Isso é o que se pretende com a construção de um teatro e o abrigo de uma companhia teatral que

“saiba sua missão”. A ausência dessa educação cultural leva ao que se mostra na questão dos sinos musicais e das corridas de touros: uma população que se deixa levar pelo espetáculo fácil. No caso das músicas, o público é incapaz de uma apreciação estética, determinando a valoração da música a partir da piedade do ambiente onde ela é tocada. No caso dos touros, revela como o público inculto, segundo seu retrato, deixa-se levar por prazeres fáceis, permanecendo desatento às questões políticas.

Por outro lado, o poder público também é culpado, na lógica apresentada pelo cronista, pelo estado da cultura no país. As leis de incentivo à cultura não saem do papel, como no caso do teatro e da companhia teatral. Além disso, o poder público disputa riquezas arqueológicas para fazerem parte de sua renda corrente, não para guardá-las no espaço cultural que lhes é dedicado, o museu. Nos dois exemplos, o que se revela é uma ausência de investimento público em educação e cultura. A consequência é uma população cujo horizonte de expectativa cultural é lazer momentâneo. Ela, em busca de um descanso de consumo rápido e de emoção ligeira, sem qualquer concepção estética, termina em atividades simplórias, até brutais: as corridas de touros.

#### REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. Ao Acaso. In: *Obras completas*. Org. Aluísio Leite, Ana Lima Cecilio, Heloisa Jahn. São Paulo: Nova Aguilar, 2015.
- ASSIS, Machado de. *O Espelho*. Org. João Roberto Faria. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2009a.
- ASSIS, Machado de. *História de quinze dias*. Org. Leonardo Affonso de Miranda Pereira. Campinas: Editora Unicamp, 2009b.
- AUSTIN, J. L. How to do things with words. 2ª ed. Editado por J. O. Urmson e Marina Sbisa. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
- BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. 7ª ed. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand editora, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. *Language et pouvoir symbolique*. Paris : Édition Fayard, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte : gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Companhia das letras, 1996.
- CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés-chão”. In: CANDIDO, Antonio; et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- MIRANDA PEREIRA, Leonardo Affonso de. Introdução. In: ASSIS, Machado de. *Histórias de Quinze Dias*. Organização, introdução e notas Leonardo Affonso de Miranda Pereira. Campinas: Editora Unicamp, 2009.
- ROTHIER CARDOSO, Marília. “Moda da crônica: frívola e cruel”. In: CANDIDO, Antonio; et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

SAPIRO, Gisèle. *La responsabilité de l'écrivain: littérature, droit et morale en France (XIX – XXI siècle)*. Paris : Éditions du Seuil, 2011.

SOUZA NEVES, Margarida. “Uma escrita no tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas.” In: CANDIDO, Antonio; et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

ZAPATERO, Javier Sánchez. “Um conversa de vizinhos: a crônica jornalística em Machado de Assis, entre o local e o universal”. In: MACHADO, Ana Maria; et al. *Machado de Assis: um autor em perspectiva*. 1ªed. São Paulo: Global, 2013.

RECEBIDO EM 15/10/2019 E ACEITO EM 31/10/2019

# ASPECTOS DA SOLIDÃO E DA METALINGUAGEM NA POESIA DE EUNICE ARRUDA

ALEXANDRE DE MELO ANDRADE\*

**RESUMO:** Eunice Arruda, poeta nascida no interior paulista que teve sua primeira obra publicada em 1960, possui estreito vínculo com a poesia concisa que ora reflete o caráter dizível da linguagem poética, ora expõe a solidão em sentido maior, a solidão existencial. De um modo ou de outro, a poeta perscruta os movimentos da vida circundante, filtrados pelo seu olhar sensível e atento. Este artigo pretende delinear, por meio desses aspectos, a presença de Eunice Arruda no cenário da poesia brasileira contemporânea.  
**PALAVRAS-CHAVE:** Eunice Arruda; Poesia brasileira contemporânea; Solidão; Metalinguagem.

## ASPECTS OF LONELINESS AND METALANGUAGE IN EUNICE ARRUDA'S POETRY

**ABSTRACT:** Eunice Arruda, a poet born in the interior of São Paulo whose first work was published in 1960, has a close link with concise poetry that sometimes reflects the character of poetic language, sometimes exposes loneliness in a greater sense, existential loneliness. One way or another, the poet peers at the movements of the surrounding life, filtered by her sensitive and attentive gaze. This issue intends to outline, through these aspects, the presence of Eunice Arruda in the scenario of contemporary Brazilian poetry.

**KEYWORDS:** Eunice Arruda; Contemporary brazilian poetry; Loneliness; Meta-language.

\* Doutor em Letras/Estudos Literários pela UNESP. Professor do Departamento de Letras Vernáculas, do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) e do Programa de Pós-Graduação Profissional em Letras (PROFLETRAS) da Universidade Federal de Sergipe (UFS). *E-mail:* alexandremelo06@uol.com.br.



**E**m 2012, a editora paulistana Pantemporâneo publica a *Poesia Reunida*, de Eunice Arruda, trazendo a obra completa da poeta, que vai de 1960, com *É tempo de noite*, a 2010, com *Debaixo do sol*. Nela encontramos, além das 15 obras publicadas pela autora, o “Roteiro Poético de Eunice Arruda”, escrito pelo jornalista, poeta e escritor Álvaro Alves de Faria; trechos da “Fortuna Crítica” da poeta, onde avultam comentários da crítica literária Nádia Battella Gotlib; do poeta, contista e romancista Manoel Cardoso; do poeta Carlos Nejar; da poeta Leila Mícolis; do crítico de arte Enock Sacramento; do próprio Álvaro Alves de Faria, dentre outros. O livro traz ainda o “Breve Perfil de Eunice Arruda”, com referências biográficas; “Livros Individuais de Eunice Arruda”, com a referenciação de suas obras; e a “Participação de Eunice Arruda em Antologias”. A orelha direita do livro traz um texto do jornalista, poeta e professor de literatura Sérgio de Castro Pinto, que nos apresenta a poeta a partir de seu apartidarismo literário e sua despretenção de filiação vanguardística.

No dia 15 de novembro de 1960, ano em que Eunice Arruda publica seu livro de estreia, o poeta e jornalista Judas Isgorogota assim se refere ao livro e à poeta: “Publiquei os primeiros versos de Eunice Arruda [...] dava a impressão de ser apenas um gesto lírico de asa que sonha voar. Entanto, em breve, o gesto era voo, amplo, forte, decisivo.” (*apud* ARRUDA, 2012, p. 264). A obra referida *É tempo de noite*, publicada pela Massao Ohno – editora que publicava livros de jovens poetas – numa coleção denominada *Antologia dos Novíssimos*. Álvaro Alves de Faria foi um dos críticos mais entusiastas da poesia arrudiana, tendo escrito inúmeros textos em que exalta o talento da poeta e a voz singular que ela representava naquele momento. O crítico refere-se a Eunice como uma “moça tímida, de andar de passos pequenos, olhos acesos, de palavras poucas e gestos amáveis” (2012, p. 250).

Eunice Carvalho de Arruda nasceu em Santa Rita do Passa Quatro, cidade pequena do interior de São Paulo, na data de 15 de agosto de 1939. Fez pós-graduação em Semiótica na PUC (1988), ganhou vários prêmios literários e ministrou cursos de criação poética na capital paulista. Pela sua atuação em projetos culturais voltados para a poesia na década de 90, recebeu o prêmio de Mérito Cultural pela União Brasileira de Escritores, do Rio de Janeiro, em 1997. Sua obra integrou, no total, 39 antologias, publicadas no Brasil e em outros países (Itália, França, Canadá, Portugal). Poetas que surgiram no mesmo período, como Leila Mícolis, Olga Savary e Renata Pallottini, e críticos de literatura como Nelly Novaes Coelho e Álvaro Alves de Faria, divulgaram textos de Arruda em antologias importantes que destacavam poetas contemporâneos.

Ao proferir, por ocasião da *Antologia dos novíssimos*, de 1961, “Dizer o que sou? Antes, não sei se é justo tocar a chaga aberta. Mesmo com os próprios dedos” (2012, p. 249), a poeta alude à poesia como campo aberto por onde transpassam as questões existenciais. Marcadamente lírica, sua obra dimensiona grandes temas universais, vazados na voz da mulher que observa o mundo, que sente também o peso da própria condição humana, que penetra nos recônditos da noite para dizer o que o silêncio lhe dita. Nessa trilha poética, Eunice Arruda não comunga do ideário de poesia marginal nem do visualismo da poesia concreta – ambos caros para a época –, embora tenha sido herdeira da tradição modernista que, desprovida de rigidez estrutural e de formas tradicionais, permitiu que a poesia encontrasse novos ritmos. Sobre a poesia desse período, vale destacar que

O cenário que se descortina, e que se estende pelo mundo ocidental, é o de singularidades, em detrimento do sentimento de apoio coletivo. Desse estado de afirmações isoladas, surge o que a crítica normalmente chama de “multiplicidade de vozes” ou “pluralismos”. A década de 1980 corresponderia ao momento de ruptura com a própria ideia de ruptura, na medida em que reforça trajetórias artísticas individualizadas e autônomas (ANDRADE, 2014, p. 12).

No prefácio de *Concerto a quatro vozes*, Domício Proença Filho estabelece algumas possíveis linhas de força da poesia contemporânea, embora sem a rigidez das classificações. Em certa altura, diz:

Ao longo dos últimos trinta e cinco anos, a produção poética, antes marcada pela emergência de grupos e movimentos, dispersou-se num universo de individualidades. Com destaque para temas que vão explicitações de problemáticas singulares a reflexões metafísicas e, com muita frequência, a considerações sobre o fazer poético. Poucos textos representativos centrados em problemas sociais (PROENÇA FILHO, 2006, p. 14).

*É tempo de noite* (1960) traz a profundidade de Eunice Arruda e os aspectos que lhe serão marcantes em toda sua trajetória. Sua dicção poética já nasce plena no primeiro livro, sem que haja um sentido de progressão entre a primeira e a última obra. Chamam a atenção, desde o primeiro momento, os poemas curtos e os versos enxutos, causando a impressão de que a poeta diz muito com poucas palavras; há simplicidade no dizer, como se a poeta não usasse meias palavras, mas justamente a colocação direta dos termos flagra a metáfora que parecia indizível e o ritmo latente nos objetos próximos. Raramente a poeta constrói poemas longos, e quando o faz, conserva o tom austero da *secura* que corta qualquer possibilidade de adjetivação excessiva ou prosaísmo solto. Daí para o haicai foi inevitável. Arruda publicou dois livros de haicais: o primeiro, em 2003, intitulado *Há Estações*, e o segundo, em 2008, intitulado *Olhar*, ambos fotografando, sob o olhar silencioso da poeta, os dias distribuídos nas estações do ano, o movimento das pessoas nas ruas, as árvores, a sala de onde olha pela janela.

Na lírica contemporânea foi/tem sido comum o fazer poético de pendor reflexivo, perto ou mesmo imerso no ontologismo, de valorização do silêncio, do mínimo dizente e da máxima tensão, com musicalidade altamente sugestiva e estilo fragmentário, como se a linguagem se dissesse. Tem destaque, nesse viés, a poeta paulista Orides Fontela, que teve sua primeira obra – *Transposição* – publicada em 1969. Porém, se em Orides a linguagem poética destrama a palavra para encontrar o ser existencial, em Arruda a questão existencial se apresenta na incompletude, na ausência do outro e na solidão sempre pressentida. Arruda está em consonância com certo viés da lírica contemporânea ao exercitar uma poesia mais enxuta, de versos e estrofes ligeiros, próximos do laconismo. Ao mesmo tempo, dialoga com aspectos caros da história da lírica, especialmente da lírica de autoria feminina, como a sensação do abandono, a percepção do vazio que é projetado nos objetos próximos, a constatação da solidão, a busca de um sentido projetado na relação com o outro, a finitude, a morte.

Vejamos o poema “Passos”, de *É tempo de noite*:

Nesta noite tão fria  
ouço passos na calçada  
Quem seria? Talvez alguém me busca  
em vão  
Que solidão nesta noite fria

Meus passos já foram buscas  
anseios da ilusão  
Como estes passos que ouço  
sentiram  
pesar a vida  
e a noite no coração  
E a noite era tão fria

Esses passos na calçada  
bem sei – sempre existirão –  
mas tenho dó da tristeza  
que fica  
quando eles se vão  
(2012, p. 10).

Ainda que *É tempo de noite* tenha sido publicado quando a autora tinha 21 anos de idade, é possível entrever nos versos o olhar da mulher em plena maturidade, conhecedora da incompletude da condição humana e consciente da poesia enquanto registro da própria solidão. Péricles Eugênio da Silva Ramos, tendo sido um dos primeiros leitores e críticos da poeta, percebeu logo que Arruda seria uma voz representativa na geração de 60, dotada de voz simples, densa, um tanto áspera pela amargura, de esperança desalentada. Em consonância com grandes vozes femininas da literatura, como Florbela Espanca e Mariana Alcoforado, Eunice Arruda expressa a dor pungente de quem percebe a impossibilidade de completude.

O poema “Passos”, transcrito acima, estabelece um paralelo entre o eu lírico – aquele que ouve – e os passos na calçada – o outro. Porém, ambos os lados se unificam na voz poética, sugerindo que os passos sejam a correspondência do próprio poeta, em tempos distintos. Na primeira estrofe, a forma verbal se encontra na primeira pessoa (“ouço passos na calçada”), estabelecendo uma relação simultânea entre a voz poética e os passos que ouve; na segunda estrofe, a forma verbal aparece no passado (“Meus passos já foram buscas”), o que aproxima o eu lírico dos passos que ouve, numa relação de alteridade ou mesmo de simbiose; na terceira estrofe, a forma verbal vai para o futuro (“Esses passos na calçada / bem sei – sempre existirão –”), o que propõe uma continuidade ou, melhor dizendo, uma universalização da busca empreendida pelos passos. Assim, o eu lírico ouve os passos que um dia foram seus, assim como os passos que ouve nessa noite estarão no seu lugar amanhã; o movimento de busca e a estaticidade da poeta ouvinte correspondem a duas faces de uma mesma moeda, a um tempo cíclico, de repetição. Álvares Alves de Faria contribui, aqui, ao dizer, em “Roteiro Poético de Eunice Arruda”, que *É tempo de noite* é

uma espécie de canto silencioso e delicado, profundamente elegante, com palavras escolhidas no zelo de sua autora, que, afinal, haveria de marcar toda uma obra que se manteve sempre e decididamente envolvida a uma poesia colhida sempre nas frestas do sentimento, naquelas onde não chega o olhar comum, mas apenas o olhar atento de quem observa a vida renascer sempre (*apud* ARRUDA, 2012, p. 249).

A “noite” é uma referência constante nos poemas de Eunice Arruda. Contrariamente à poesia romântica, que enxergava na noite os mistérios, a morte, a evasão pela boêmia e a possibilidade de transcendência, a poesia de que falamos aqui apresenta a noite como tristeza pela inércia, solidão, constatação da nulidade das buscas diárias, consciência da finitude do desejo. O título do seu primeiro livro assume, dessa forma, a condição matriz de sua poética, caracterizada por esses aspectos. O verso final das duas primeiras estrofes reforça o significado que a noite tem na sua obra: “Que solidão nesta noite fria”, “E a noite era tão fria”. Assim, a frieza noturna é extensão metafórica da ausência do movimento e da solidão, expressa também como “noite no coração”. É característica de sua poesia a fusão entre a paisagem externa, notadamente noturna, e seu universo íntimo.

Os versos curtos, como “em vão”, “sentiram”, “que fica”, são entrecortados pela imposição de uma respiração e de silêncios, e promovem a atmosfera de reflexão íntima aberta pela palavra poética. As interrupções sintáticas captam os movimentos da subjetividade, marcados pela dissonância.

A mesma frieza da noite assola, em seus poemas, a frieza presente nas coisas endurecidas, como o muro (figura recorrente em toda a obra arrudiana), a parede, o cimento, figuras claramente aproximadas pelo mesmo campo de significação. Metaforicamente, esses elementos falam das limitações, dos desejos não vivenciados em plenitude, da felicidade impossível, do cotidiano infértil; mas apontam também para uma forma poética desprovida de excesso, cristalizada pela palavra direta, sem intermediações, calcinada pela percepção imediata, como o que se lê no poema “Cimento-Armado”, do mesmo livro:

O cotidiano basta  
Calçadas  
asfaltos  
desafogam o coração

Depois há a noite  
A noite é mãe de  
afagar cabelos onde  
seus dedos são constante ausência

Sim  
o cotidiano basta  
Não tem importância  
o que  
não tenho  
(2012, p. 20).

Toda a imagética explorada no poema leva à condição estéril do cotidiano, traduzida pelas “Calçadas”, pelos “asfaltos”, que “desafogam o coração”. A “noite”, na segunda estrofe, personificada como “mãe”, sinaliza, em oposição, a ausência do afago, a solidão. A terceira estrofe, que pessoaliza a voz poética, dá o tom cortante refletido pela dureza do cotidiano e pelo silêncio noturno, unindo o fora e o dentro.

A imersão da voz lírica na solidão leva, com frequência, a considerações poéticas sobre o próprio fazer-poético, abrindo espaço para uma metalinguagem que alimenta todas as obras de Eunice Arruda. Do seu segundo livro – *O chão batido* (1963) –, tomemos o poema “Da finalidade do trabalho”:

Não trago mensagem  
na voz

Quando escrevo  
é a vida que  
exercito  
para  
que  
tudo o que existia  
em mim fique  
escrito

Por isso não trago  
mensagem na  
voz

É missão de  
quem escreve  
apenas eternizar o que foi  
breve

(2012, p. 36).

Ao dizer “Não trago mensagem / na voz”, a poeta rompe com a possibilidade de compreender-se como porta-voz ou meio pelo qual se realizam verdades superiores; seu exercício poético não busca a captação do sentido maior da existência, mas aquilo “[...] que foi / breve”, ainda que haja uma relação intrínseca entre a brevidade e a eternidade. A ideia que se tinha na Antiguidade, e mesmo entre os românticos, da figura do poeta como um demiurgo – vate em missão profética entre os homens – não vale para a visão poética arrudiana.

O poeta, aqui, não é um mediador, mas é o próprio poema; o poema “se diz” nele. Na segunda estrofe, ao dizer “Quando escrevo / é a vida que / exercito”, a poeta aproxima o fazer poético da experiência vivida. Teríamos, assim, uma poesia-experiência, tessitura colhida na própria vida. A assonância em /i/, no trecho selecionado, referencia o espaço da subjetividade, da introspecção, associando a inspiração poética ao exercício da vida, do que resulta o registro do “[...] que foi / breve”. A captação da palavra se dá na sua própria condição imanente; a poesia

eterniza o vivido, filtrado pelo aspecto central da sua poesia: a memória.

É característico da poesia de Arruda o final dos versos em sílabas átonas e sintaticamente inconclusas, como nos versos “é a vida que”, “mensagem na”, “É missão de”, provocando cortes que, num primeiro momento, suspendem a respiração e encaminham a leitura para o *enjambement*. Essa desestruturação rítmico-sintática de versos curtos já aparecia na primeira fase modernista, nos chamados poemas-pílulas, poemas-síntese e mesmo nos poemas-piada, todos oswaldianos, mas também comuns, por exemplo, em Cassiano Ricardo. A geração concretista aprofunda tais aspectos, afirmando-se “[...] como antítese à vertente intimista e estetizante dos anos 40” e repropõe “[...] temas, formas e, não raro, atitudes peculiares ao Modernismo de 22 em sua fase mais polêmica e mais aderente às vanguardas euporeias” (BOSI, 2006, p. 476). A geração marginal dos anos 60 e 70 também se apropriaram da frouxidão das formas fixas e das formas mais concisas para expressar conteúdo social e político. No caso de Eunice Arruda e outros poetas contemporâneos, como a já citada Orides Fontela, esses aspectos estruturais distanciam-se dos temas explorados pelos modernistas e pelos marginais, tampouco dialogam com a proposta concretista. O minimalismo da linguagem, na obra da autora sobre a qual nos debruçamos aqui, justamente resgata a lírica essencial, metaforicamente dita por Staiger como “[...] uma ferida a sangrar dia a dia, para a qual não floresce na terra uma planta que a cure.” (STAIGER, 1997, p. 75).

Eunice Arruda é simplesmente poeta, e apenas poeta. Não há registros de que tenha deixado obras em prosa. Vocacionada para a lírica, a poeta traduz a experiência do homem em sentido universal, redimensionada na condição individual daquela que sente o mundo pelo seu olhar (des)encantado.

Em consonância com a liberdade estética e com a tensão lírica, Eunice Arruda partilha do gosto pelo nominalismo, que aproxima sua poesia da captação objetiva das coisas, a exemplo do que marcou a poesia modernista da segunda fase aparente em Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles. Desprovida de misticismo, a poeta vê-se como um depurador da experiência cotidiana, limando seu olhar sobre o mundo na mesma medida em que afia as facas para a composição lírica, dita no poema “Observando - I”, de *Os momentos* (1981), da seguinte forma:

sim  
há  
as horas de trégua

Quando se afiam  
as facas  
(2012, p. 106).

A lâmina cortante das “facas” pode ser compreendida, aqui, em sua dupla função: por um lado o tempo da espera e da observação, ausente da luta empreendida pelo eu poético consigo mesmo, mas prenhe das batalhas no cerco de sua solidão; por outro lado, experiência de observação que antecede a criação poética, laboração interna para o construto textual, marcadamente gestado. No primeiro caso, experiência; no segundo, metalinguagem. A poesia de Eunice Arruda não transborda, nada sobra, tudo se assenta sob medida, com cautela e precisão;

sua poesia projeta o que de essencial foi maturado pela aguda observação.

Nesse sentido, e por ocasião do prefácio do livro *As pessoas, as palavras* (2ª ed., 1984), Nádya Battella Gorlib afirmou:

Os versos breves, por vezes brevíssimos, indagam limites, de cada um, neste dentro e neste fora.

E se são leves, por vezes desnudam sensorialismo forte, de carne e osso, que não desmancha o seu tom de delicadeza despretensiosa, que veio se afirmando desde os anos 60, com sua primeira obra, *É tempo de noite* (1960) (apud ARRUDA, 2012, p. 268).

No livro *Gabriel* (1990), Arruda atinge a máxima concisão, com poemas sem título, o que sugere fluidez entre os textos, ligando a origem da palavra à origem do homem, o dizer da palavra poética ao dizer da própria vida. O primeiro poema (“Somos / palavras // O mundo está sendo escrito”) já associa o fazer-poético à experiência contingente, conforme dissemos anteriormente, e aproxima a atividade poética da sagração enquanto acontecimento no tempo presente. Tomemos o segundo poema:

Adão vê o mundo  
pela primeira  
vez

Como um poeta

Ocioso e lúcido  
passeia no jardim  
no Éden  
Nomeia as coisas

Como um poeta

Sabe que não pode  
comer o fruto

Como um poeta  
ousa  
(2012, p. 139).

O poema aproxima a figura do primeiro homem – Adão – à figura do poeta, ambos olhando o mundo pela primeira vez. Adão nomeia as coisas que vê no jardim do Éden; o poeta nomeia as coisas que vê no mundo. A atividade poética é entrevista, aqui, como meio pelo qual o mundo é evocado pela palavra, percepção imediata dos objetos e das sensações, deflagração das coisas enquanto acontecimento. Heidegger nos auxilia nessa compreensão ao afirmar que

Se devemos buscar a fala da linguagem no que se diz, faríamos bem em encontrar um dito que se diz genuinamente e não um dito qualquer, escolhido de qualquer

modo. Dizer genuinamente é dizer de tal maneira que a plenitude do dizer, própria ao dito, é por sua vez inaugural. O que se diz genuinamente é o poema (2012, p. 12).

Associando a linguagem da poesia ao dizer original e, portanto, genuíno, o filósofo alemão entende que o poeta é aquele que dá nome às coisas, libertando a palavra do seu uso cotidiano histórico e desgastado, reconduzindo-a à sua condição primordial. Benedito Nunes, explicando o pensamento heideggeriano sobre linguagem poética, diz que “A poesia efetua esse retorno sempre renovado. E o poeta é aquele que perfura os mananciais, tomando os vocábulos como palavras dizentes. Seu caminho não vai além das palavras; ele caminha entre elas, de uma a outra, escutando-as e fazendo-as falar” (NUNES, 2012, p. 254).

O poema todo estabelece um paralelo entre Adão e o poeta, perceptível pelas repetições em clave comparativa do verso “Como um poeta”. Ao ver o mundo e passear no jardim, Adão se assemelha ao poeta na sua percepção imediata do que encontra. Importa-nos observar, também, que a figura do poeta aparece como antecessora do primeiro homem, o que significa dizer que a poesia já era atributo de Adão; a palavra dizente, nomeadora, era inerente à sua condição. O poeta Manoel Cardoso assim se referiu ao livro no Suplemento cultural do *Jornal da manhã* (Aracaju/SE), em 1992: “A característica central do livro é a profunda ligação com a palavra e sua gênese. Poder-se-ia começar pelo título, Gabriel, origem hebraica, herói e homem, e passar pelo primeiro texto [...]” (*apud* ARRUDA, 2012, p. 270). Carlos Nejar diria, n’A *Gazeta* (Vitória/ES), em 1996:

A poesia de Eunice Arruda procura o núcleo das coisas, o fundo. Pois se constrói mais do que esconde [...].

Lembra o poeta italiano Ungaretti pela síntese. O momento é preso e encantado. Com a captação da luz [...].

O texto se entretetece de tênues fios, sob o tear habilidoso e exato. E na lição de Pound que diz que a poesia é o máximo de sentido no mínimo de palavras, este livro de fulgor e raízes explode [...].

(*apud* ARRUDA, 2012, p. 271-272).

O pecado cometido por Adão – ter comido o fruto proibido – também assola o poeta; ambos ousam dar um passo além do que podem. Pela gênese bíblica, sabemos que decorre daí a perda do paraíso, o sofrimento e a multiplicação dos homens. Adão e o poeta se correspondem na experiência dilacerada e incorporam o fragmentarismo da condição errante. A poesia de Eunice Arruda capta o erro e a dissonância, a agudeza da emoção e a chaga sempre aberta. Mas na exploração desses sentimentos profundos, encontra lugar, também, uma súbita alegria, manifesta em tom de resistência. O poema “Propósito” nos dá a dimensão desse aspecto:

Viver pouco mas  
viver muito  
Ser todo o pensamento  
Toda a esperança  
Toda a alegria  
ou angústia – mas ser



Nunca morrer  
enquanto viver  
(2012, p. 9).

Há um tom oracular que passa por vários poemas, como o que acabamos de citar, marcado pelo afastamento da primeira pessoa, sobreposição do verbo no infinitivo, pelo jogo de oposições e pela linguagem condensada. O próprio exercício poético surge, em Eunice Arruda, como chamado, como modo de ser e de viver, a exemplo de um Sísifo a perscrutar a palavra, sem uma finalidade previamente concebida, mas iluminando-se na própria jornada, num movimento de morte e renascimento. O poema “Mensagem”, do livro *Risco* (1998), melhor nos diz sobre esse aspecto de sua poesia:

É  
Natal  
novamente  
onde estamos  
e onde não estamos

Nas ruas  
nas noites  
enfeitadas  
o Natal chega  
passo a passo  
em cada dia de dezembro  
E não há como fugir  
já não há onde esconder  
o encontro é inevitável  
Há que se aproximar então  
o coração aberto  
o afeto dilatado  
Deixar  
se desprender de nós  
fardos desnecessários  
forjados impedimentos  
e aceitar  
Aceitar esta carga – condição de ser humano

É Natal  
Há que se respirar  
com novo fôlego  
um outro ar  
aqui  
onde estamos  
e onde jamais estaremos  
o Natal nos transporta  
como um barco incansável

É preciso deixar  
esta água  
fluir  
é preciso aceitar  
o mistério das fontes

Não podemos deixar morrer nenhum nascimento  
(2012, p. 163-164).

Elementos da mitologia cristã e do misticismo avultam vez por outra em poemas de Eunice Arruda, como é o caso dos poemas que compõem o livro *Gabriel*, já citado. A poeta se apropria de tais elementos não como adesão e entrega, mas como forma de compreender e conduzir a vida e o tempo presente. O Natal, no poema “Mensagem”, é visto como momento de se “desprender de nós”; levando em conta a leitura dual do verso, o período natalino propicia desfazimento dos nós (substantivo) impostos pela realidade, e também afastamento de nós (pronome), de nossas questões irresolutas. Os dias de dezembro são como um “barco incansável”. Em oposição ao muro, ao cimento, à parede dura do cotidiano, o Natal oferece a fluidez e possibilita que o coração esteja aberto; sendo assim, “É preciso deixar / esta água / fluir” e “[...] não deixar morrer nenhum nascimento”.

A poesia de Arruda concentra, ainda, temas caros à lírica, como o amor, a transitoriedade da vida, a ausência do outro e a solidão. Há recorrência de encontros e despedidas, ratificando o caráter cíclico e dinâmico das relações; há o sentimento de desamparo divino, expresso pelas grandes questões existenciais, mas também pelos objetos próximos, pela casa vazia, pela noite fria. Se a arte lhe surge como necessidade de expressão da dor e da angústia, por outro lado é alento que suaviza o cotidiano, é consciência da solidão humana, é gesto que agrega a experiência sem poupar-se das feridas, expondo a ossatura do que se vive, e também do que não se vive.

#### REFERÊNCIAS

ANDRADE, Alexandre de Melo. Crise do historicismo e eterno retorno na poesia brasileira contemporânea. 2014. 81 p. (Relatório de Estágio pós-doutoral) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2014, São Paulo.

ARRUDA, Eunice. *Poesia Reunida*. São Paulo: Pantemporâneo, 2012.

BOSI, Alfredo. Tendências Contemporâneas. In: *História Concisa da Literatura Brasileira*. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. 6ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2012. (Coleção Pensamento Humano).

NUNES, Benedito. *Passagem para o poético: Filosofia e Poesia em Heidegger*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *Concerto a quatro vozes*. Rio de Janeiro, São Paulo:

Ed. Record, 2006.

STAIGER, Émil. Conceitos fundamentais da poética. Trad. Celeste Aída Galeão. 3ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

RECEBIDO EM 30/09/2019 E APROVADO EM 13/11/2019

# PARÓDIA DA FORMA E DA PERSONAGEM MACHADIANA EM O HOMEM QUE ODIAVA MACHADO DE ASSIS, DE JOSÉ ALMEIDA JÚNIOR

PEDRO BARBOSA RUDGE FURTADO \*

A PARODY ON MACHADO'S FORM AND CHARACTER ON O HOMEM  
QUE ODIAVA MACHADO DE ASSIS, BY JOSÉ ALMEIDA JÚNIOR

ALMEIDA JÚNIOR, José. O homem que odiava Machado de Assis. São Paulo: Faro  
Editorial, 2019.

Frederic Jameson (2002) defende haver dois modos de apropriação do enunciado literário: a paródia e o pastiche. Aquele está ligado à exploração dos recursos de linguagem do texto parodiado, sendo possível perceber a historicidade do processo e a sua função na obra nova; o pastiche, no entanto, estabelecerá, apenas, um simulacro do livro fonte, numa tomada violenta e a-histórica do estilo de outrem. *O homem que odiava Machado de Assis*, novo romance de José Almeida Júnior, parece, em termos de construção textual, parodiar a escrita machadiana.

Os aparatos pré-textuais do romance indicam a sua potência autorreferencial, no sentido de a literatura elaborar um discurso sobre a sua própria tradição, a começar pela horrenda capa e a modulação do título da obra. Ele nos remete a *best-sellers* que fazem uso de personalidades da famigerada alta cultura com o intuito de fisgar leitores sedentos por tramas adocicadas acerca delas. A capa e a contracapa são ainda mais chamativas. Naquela, o título do livro está quase todo destacado num amarelo-ouro, a despeito da palavra “odiava”, desenhada num vermelho-sangue berrante; abaixo da inscrição do título, há uma foto emoldurada de Machado de Assis, quebrada como se tivesse levado um soco. Na contracapa, vê-se um pergaminho tosco em que as informações sobre a prosa dão o efeito de uma narrativa motivada por uma vingança pueril entre as personagens.

Entretanto, José Almeida Júnior, como bem sabemos, não é um escritor de narrativas pouco densas, conforme lemos no seu merecidamente aclamado romance *Última hora*, lançado em 2017. Assim, esses elementos pré-textuais lembram uma sátira de uma literatura bastante

\* Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (UNESP) e professor temporário da disciplina “Críticas literárias” no curso de Letras da mesma instituição e cidade. E-mail: pedro.sonata@gmail.com.

vendida atualmente; amalgama-se a isso o “cantar ao lado” da representação da própria vida de Machado de Assis, dessa vez intratextualmente, mediante a voz e a perspectiva de Pedro Junqueira, que decide escrever um livro de memórias em que denunciaria a farsa literária e pessoal do escritor fluminense.

Nesse caso, constata-se a construção de uma paródia potente, apta a dialogar com muitas composições de Machado. Tal qual as mais prestigiosas edificações de personagens do autor de *Dom casmurro*, principalmente de Bento Santiago – num intertexto sub-reptício entre as duas criações artísticas – o ser-de-papel de José Almeida Júnior é bastante ardiloso, detendo tanto uma posição social de destaque no modo de produção escravocrata, quanto o controle total da narrativa. Desse modo, é possível ler nas entrelinhas da narrativa infantil, figurada nos primeiros quatro capítulos do romance, que a tensão estabelecida entre o protagonista e o menino Joaquim concentra-se em aspectos raciais e de vínculos afetivos.

O pai de Pedro Junqueira, após a morte da esposa, decide enviar o filho para a casa de Dona Maria José, tia materna da personagem principal. Quebrada, ainda mais fortemente, a ligação do pai (anteriormente também ausente) com o filho, este vê-se abandonado diante de uma comunidade de pessoas desconhecidas. O afeto do desamparo é ampliado pela atenção concedida por Dona Maria José a Joaquim e Joana:

Quando meu estômago grunhiu, deixei o quarto para fazer o desjejum. Na sala de jantar, estavam sentados à mesa Dona Maria José, na cabeceira, Joaquim à direita e Joana à esquerda. Imaginei que os agregados saíam da mesa quando eu chegasse, mas eles permaneceram. Na fazenda do meu pai, jamais teriam essa liberdade (ALMEIDA JÚNIOR, 2019, p. 19).

Mesmo tentando mimetizar os pensamentos da criança diante daquela situação, Pedro Junqueira deixa transparecer o grave desagrado que lhe acomete à frente de situações em que há, mesmo que simbolicamente, uma sugestão de paridade social entre ele e os negros agregados.

Muito devido a esse dado social e aos laços incipientes de Pedro com a alteridade – muito diferentemente de Joaquim, amparado consideravelmente por Dona Maria José e Joana – nasce a rivalidade entre ele e Machado. Rivalidade, esta, que é contada tão somente pela voz do abastado narrador-personagem, carregando, ele também, a visão parcial, mas solene, sobre os eventos relatados. Assim como na construção formal de *Dom casmurro* – emulando a escrita autobiográfica – devemos levar em conta “a falta de isenção, a parcialidade ativa do próprio fabulista” (SCHWARZ, 1997, p. 15).

Nessa toada, Pedro expõe a falta de estudos formais de Joaquim, o mau-caratismo do escritor, roubando-lhe a ideia de compor um romance que teria como protagonista um defunto-autor, além dos problemas matrimoniais entre Machado e Carolina. Aliás, por meio da formação afetiva dos relacionamentos amorosos do protagonista, conseguimos apontar como a narrativa de José Almeida Júnior aproveita-se subtextualmente do arranjo dos seres-de-papel machadianos.

Assim como a postura de Capitu é rigorosa, e um tanto doentamente, analisada por Bento Santiago, Pedro observa atentamente, e com perfídia, as mulheres a sua volta, especialmente Joana e Carolina. Com a primeira, como dissemos, a personagem principal trava conhecimento

logo na infância. Na adolescência, perde a virgindade com a negra. No início da fase adulta, mantém relações com Joana no “Alcazar”, onde ela trabalha como meretriz. Desencantado com a vida e morando em Portugal após sua decadência financeira, decide convidá-la para viver com ele em Lisboa. Ela aceita, feliz. Apesar de subserviente a ele, Pedro a vê como alguém traiçoeira, manipuladora, como no episódio, na juventude, em que ele apanha Joaquim e Joana se beijando: “Durante o trajeto para o morro, também fiquei mudo. Joana não parava de tagarelar com Raimundo, contando o fiasco da inauguração da nova iluminação pública. Nem parecia que havia sido flagrada no beco escuro agarrada com Joaquim” (ALMEIDA JÚNIOR, 2019, p. 36).

Antiteticamente ao enquadramento social — e a disparidade econômica e racial entre os dois — em que Pedro se relaciona com Joana, há o seu contato com Carolina. Ele ocorre quando o protagonista, contra a sua vontade, é enviado para Portugal, com o propósito de continuar os seus estudos. Logo conhece Artur Napoleão, músico afamado nos círculos boêmios do Porto, de Coimbra e de Lisboa, principalmente. Pedro e Carolina aproximam-se por meio da mediação de Artur, numa festa de um nobre português.

Concomitantemente ao esforço de seduzir Carolina, o narrador dá pistas do seu *modus operandi* central, pautado na mudança de valores à guisa de favorecimentos individuais. No que se relaciona à moça, Pedro diz que, a fim de conquistá-la, “estava disposto a qualquer coisa, inclusive voltar a ser um católico fervoroso” (ALMEIDA JÚNIOR, 2019, p. 44).

No decorrer da narrativa, essa volubilidade de cosmovisão é sedimentada, especialmente no seu trabalho no âmbito político; desejoso de se tornar deputado, ele flutua entre os estadistas conservadores — mais próximos ao seu pai, um dos barões do café, que usava mão de obra escrava — e os liberais abolicionistas. Mais pesada do que as convicções valorativas do eu, há a crença no destino pessoal, alinhavado à manutenção do *status quo* da família, seja aliando-se àquelas convicções ou tendo um posicionamento totalmente contrário a elas. Parte da decadência de Pedro localiza-se nessa consciente oscilação ideológica: ele não pode candidatar-se a deputado pelo partido liberal, após a morte do pai, pois caberia a ele colocar em liberdade todos os escravos das suas terras, o que, oportunamente no que se relaciona aos seus negócios, ele não o faz; o partido conservador também não o aceita, em razão da sua anterior ligação com membros dos líderes abolicionistas, usados como atalho inócuo na tentativa de realizar o seu sonho, ou o sonho que a figura paterna o induziu a ter.

Junta-se à volubilidade patente de visão de mundo, o juízo tradicionalista — mas nem tanto quando é o seu próprio gozo que está em jogo — que Pedro exhibe em direção à Carolina, mulher consagrada pelo nome da família, muito diferente daquelas que ele frequenta no “Alcazar”. Assim, o narrador conta que a relação sexual travada com a moça fora insólita, pois “Carolina apresentava uma desenvoltura de mulher experiente no sexo” (ALMEIDA JÚNIOR, 2019, p. 63), podendo ele atestar tal ideia através das relações mantidas com prostitutas.

Logo após ser incutida a percepção de que Carolina já se deitara com outros homens — consolidando-a, aliás — ela decide dizer, em conversa com Pedro sobre literatura, que a personagem Emma Bovary é uma mulher de “ideias próprias e que não reprime seus desejos. O estúpido Charles Bovary bem que mereceu as traições com Léon e Rodolfo.” (ALMEIDA JÚNIOR, 2019, p. 64). Linhas adiante, o protagonista relata o aturdimento que lhe provocou o conteúdo daquele diálogo, totalmente impróprio aos valores que uma mulher da sua classe social deveria figurar:

Que ideias eram aquelas, em total dissonância com os princípios católicos que os portugueses e nós, brasileiros, tanto prezamos? Tudo isso só vinha a confirmar minhas suspeitas de que ela já tinha se deitado com outros homens. Caso se casasse comigo, ia achar natural me trair também (ALMEIDA JÚNIOR, 2019, p. 65).

Os pensamentos acerca da traição ressoam na mente do protagonista. Após engravidar Carolina, abandonando-a em seguida, ele recrimina a tentativa dela de reconstruir a vida no Brasil, fugindo com Artur Napoleão. Pedro sente-se como um homem traído, conseguindo safar-se da sua culpa no momento em que a imputa à moça: “Comecei a me perguntar se já matinha um caso anterior e se o filho era do músico, e não meu. Talvez planejassem a fuga para o Brasil havia muito tempo. A vizinha tinha razão. Carolina causou desgraça e desonra a toda sua família” (ALMEIDA JÚNIOR, 2019, p. 80).

Sob o signo da traição, a narrativa de Almeida Júnior liga-se a de Machado de Assis. Carolina, no Brasil, casa-se com o escritor, porém Pedro ainda quer manter relações com ela, o que, fatalmente, consegue. Machado, traído, teria, assim — de acordo com a visão depreciativa de Pedro do intelectual — capacidade de criar um romance em que o protagonista se dizia enganado pela esposa; em ação similar à de Bento Santiago, sua criatura que confina Capitu numa prisão doméstica, o escritor proíbe a esposa de sair de casa. Pedro, especialmente a partir da solidão final que origina a sua biografia — ou, como ele quer, a biografia da farsa machadiana — também espelha o protagonista de *Dom casmurro*. Mediante uma notada amargura diante da vida, já velho e sem expectativas, ele conta a sua história; história de um homem em que a sua melancolia ácida fora gerada por meio do seu próprio *modus operandi* normalmente pernicioso.

A validade estética da obra de José Almeida Júnior parece residir mais nessa paródia interna do texto machadiano — na construção do protagonista e na historicização da forma, que requerem uma leitura atenta da narrativa — do que na criação do elemento ficcional pautado na ideia de que *Dom casmurro* fora escrito tão somente pelas tribulações vividas pelo próprio autor. Esse dado serve como chamariz, tal qual a arte do livro.

Restar dizer, ainda, que a intrincada autorreferencialidade do livro não joga com dados apenas literários. O ponto de partida da narrativa — o funeral do Machado — e o alçar-se ao passado de Pedro através da história do eu, resgata tensões sócio-históricas e político-ideológicas do Brasil do próprio Machado de Assis, mas fazendo uso de uma visão contemporânea, mas não anacrônica de então, do literato. A leitura de José Almeida Júnior sobre a obra do autor carioca, além de, a seu modo bastante particular — concebendo uma personagem que vê o outro como um algoz — ser um elogio à genialidade criacional machadiana, emulando as suas formas de construção, também joga luz sobre os princípios históricos, subtextualmente, da mentalidade do espírito do tempo do meio para o final do século XIX e começo do XX. Desse modo, essa paródia fala com a própria literatura, sem esquecer de se comunicar com o mundo pela mirada do eu-narrativo que representa tensões afetivas ontológicas.

REFERÊNCIAS

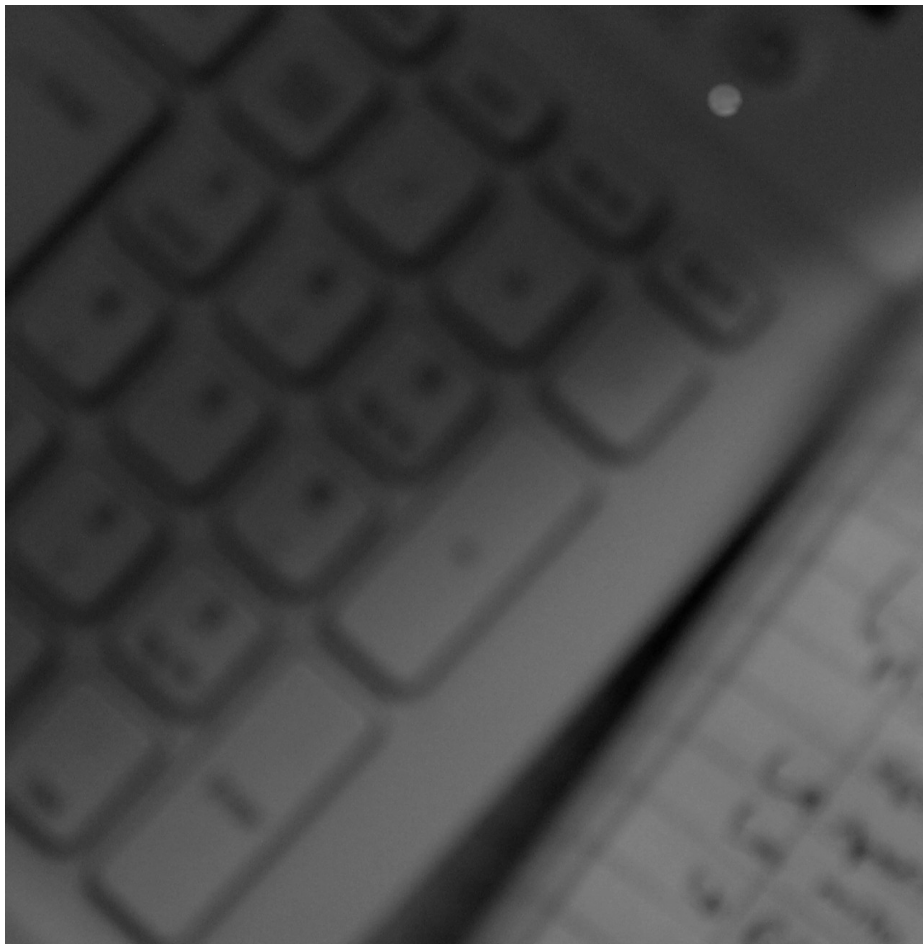
ALMEIDA JÚNIOR, José. *O homem que odiava Machado de Assis*. São Paulo: Faro Editorial, 2019.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2002.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de Dom casmurro. In:\_\_\_\_\_. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 8-41.

RECEBIDO EM 27/09/2019 E APROVADO EM 24/01/2020





# chamada do dossiê: literatura e outras artes

**E**m *Mídias ópticas – Curso em Berlim*, 1999, publicado em 2016 no Brasil, Friedrich Kittler (1943-2011), na contramão dos gestos interpretativos da história da literatura, diz que “a ligação de artes tradicionais antigas, como a literatura, a pintura e o teatro, com as mídias técnicas não se resume a uma mera adição”; antes, “uma análise que procura identificar no campo histórico as interseções e fronteiras entre a cultura da escrita e da técnica das imagens é um preparo imprescindível para a pergunta insistente sobre o possível status da escrita e da cultura nos dias de hoje” (KITTLER, 2016, p. 24-26). Ora, para quem a história complexa das mídias esteve, desde sempre, implicada na literatura, Kittler deixa-nos o grande ensinamento de que é preciso urgentemente re(pensar) a mídia literatura a partir de seus portadores e de suas materialidades. Em época de assombrosas conjeturas a respeito da falência do livro enquanto fisicalidade hegemônica da literatura, a experiência do literário vê-se pautada, sobretudo, na medialidade como produção e recepção de sentido. Os novos regimes de visualidade, apreensão e circulação da palavra (escrita, som e imagens) têm provocado, especialmente sob o influxo das tecnologias digitais, mudanças expressivas nos modos de nos relacionarmos com o corpo literário. Kittler (1999), ao tratar da máquina de escrever como um dispositivo moderno da escrita – fosse em Nietzsche ou Kafka, analisa o afastamento do objeto exterior ao corpo e

o autor. A poesia de Mallarmé, no final do século XIX, tensionaria o caráter material da escrita, por exemplo, a partir de seu modelo representativo e simbólico da letra e do papel. Para Kittler, a chegada de meios técnicos – como a máquina de escrever, o cinema, o gramofone – no século XX, seguidos das tecnologias da computação, inaugura um momento de radicalidade dos sistemas de notação da escrita. Para além das relações miméticas, a literatura sob a proposição de ser, ela própria, um *medium*, levanta questões importantes acerca das relações entre as artes e as mídias diversas. O paradigma das Interartes abre-se, nesse sentido, para os *Media Studies* e *Media Arts*. Nesse volume da Estação Literária, serão acolhidos trabalhos que discutam, sob a perspectiva do conceito-mídia, pesquisas direcionadas às relações entre literatura e outras mídias.

KITTLER, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford/California: Stanford University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. *Mídias ópticas: curso em Berlim*, 1999. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

Barbara C. Marques, docente do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina

# AOS EDITORES, REVISORES E PARECERISTAS QUE TRABALHARAM PARA ESSE VOLUME ACONTECESSE, NOSSO AGRADECIMENTO

## **CORPO EDITORIAL**

Amanda Perez Montanez  
Frederico Augusto Garcia  
Fernandes  
Marcos Vinícius Scheffel  
Maria Carolina Godoy  
Miguel Heitor Braga Vieira  
Rita das Graças Félix Fortes  
Susanna Busato  
Vera Helena Gomes Wielewicki

Monise Martinez  
Renato Forin Júnior  
Rita de Cássia Rodrigues  
Sandro da Silva  
Tania Regina Montanha Toledo  
Scoparo  
Willian André

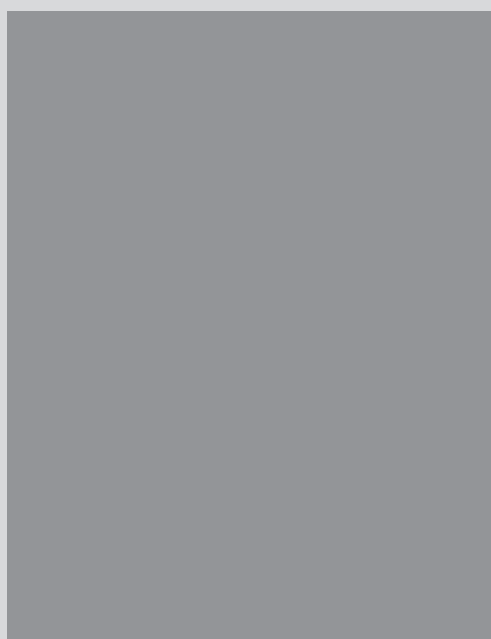
Natasha Fernanda Ferreira Rocha  
Rute Gaia Fernandes  
Sebastião Bonifácio Júnior  
Taysa Cristina da Silva  
Thays Caroline Barroca Ribeiro  
Morettini  
Vinicius Schiochetti

## **PARECERISTAS CONVIDADOS**

Alexandre Flory  
Deise Joelen Tarouco de Freitas  
Diego Giménez  
Flavio Felicio Botton  
Gabriel Victor Rocha Pinezi  
Gustavo Ramos de Souza  
Lauro Iglesias Quadrado  
Leila de Almeida Barros  
Marcelo Rodrigues Jardim  
Marilu Martens de Oliveira  
Marisa Corrêa Silva  
Mirele Carolina Werneque  
Jacomel

## **EDITORES E REVISORES**

Ana Carla da Silva Lima  
Ângela Caroline Kreuzberg  
Camila Nakamura Vieira  
Camila Gouvea Prates de Paiva  
Daniela Rebeca Campos Atienzo  
Desiree Bueno Tibúrcio  
Eduardo Luiz Baccarin Costa  
Jefferson de Moura Saraiva  
Juliana da Silva Bello  
Laysa Louise Silva Beretta  
Lilian Talita Canelossi de Melo  
Lucas Toledo de Andrade  
Mateus Fernando de Oliveira  
Natália Cristina Martins de Sá  
Natalia Guerra Brisola Gomes  
Godoi



**ESTAÇÃO LITERÁRIA**  
**REVISTA**